LES GRANDS ARTISTES



JEAN GOUJON



Par Paul VITRY

LES GRANDS ARTISTES

Jean Goujon

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguiller.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoît.
Holbein, par Pierre Gauthiez.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Puvis de Chavannes, par Paul Desjardins.

3422-08. — Corbeil. Imprimerie Ed. Crété

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Jean Goujon

PAR

PAUL VITRY

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

JEAN GOUJON

LA PERSONNALITÉ ET L'ŒUVRE DE JEAN GOUJON. — SA PLACE DANS L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS.

Il est peu de noms plus célèbres dans l'histoire de la sculpture française. Il se trouve même que, tandis que beaucoup d'autres ont subi de longues éclipses, celui-ci a presque constamment été en honneur depuis le temps où il parut jusqu'à nos jours.

Ce n'est pas à dire toutefois que nous soyons parfaitement renseignés sur la vie et sur l'œuvre de ce grand homme, de celui qu'on appelait couramment, il y a un siècle, « le premier sculpteur français ». Il a subi le sort commun de nos artistes jusque vers le milieu du XVII[e] siècle : aucun Vasari, aucun Karel van Mander ne s'est trouvé pour recueillir à temps les traditions toutes fraîches qui pouvaient le concerner. Et c'est à l'aide de quelques pièces d'archives exhumées dans les soixante dernières années, à l'aide de quelques mentions incertaines d'auteurs anciens que nous sommes contraints de reconstituer sa biographie, pleine d'obscurités encore aujourd'hui, comme s'il s'agissait d'un André Beauneveu, d'un Claus Sluter ou d'un Michel Colombe.

Son œuvre heureusement a relativement peu souffert et, s'il en manque évidemment à notre étude, soit ignorance, soit destruction, un assez grand nombre de morceaux, les lacunes n'y sont pas comparables à celles qui nous affligent dans l'œuvre de tel artiste du moyen âge. Nous possédons des monuments qui nous permettent de suivre, en toute certitude, et sans recourir aux attributions hypothétiques, l'activité de l'homme pendant près d'un quart de siècle, c'est-à-dire pendant la majeure partie de sa carrière.

Cette carrière paraît avoir été exceptionnellement brillante. Nous trouvons Goujon, pendant ce quart de siècle, occupé aux travaux d'art les plus importants de son temps. Il besogne d'abord à Rouen, dans la province d'où il est sans doute originaire; puis il vient à Paris au moment où l'attraction monarchique commence à y centraliser toutes les forces vives de la nation. Il est employé par les plus grands personnages du royaume, parlementaires ou grands seigneurs, par la toute-puissante maîtresse du roi, par le roi lui-même enfin, pour lequel il conduit, plus de dix ans durant, la décoration du palais qui va devenir comme le siège essentiel de la monarchie.

Mais l'esprit qui se manifeste dans ces divers travaux, le style qui s'y applique, qui s'y crée, les rend peut-être encore plus significatifs. Dès 1540, la rupture y apparaît brusque, nette, définitive avec tout l'art antérieur. Michel Colombe continuait plus ou moins consciemment l'art du moyen âge parmi les nouveautés ultramontaines. Ses successeurs immédiats, et bien d'autres artistes durant

tout le XVI[e] siècle, en mélangèrent les traditions avec l'esprit nouveau venu d'Italie et créèrent un art hybride, mouvementé, pittoresque, comme celui de François Marchand à Orléans ou de Jacques Jullyot à Troyes. Certains sculpteurs postérieurs à Goujon, un Germain Pilon, un Ligier Richier auront encore tel accent, tel souvenir dans la facture ou l'invention qui rappellera le moyen âge. Rien de tout cela chez Goujon, dans ce que nous connaissons au moins, ou croyons connaître, de son œuvre. Il regarde délibérément ailleurs, vers l'Italie, ou plutôt vers l'antiquité. Il est le premier et l'un des plus complets de nos *classiques*.

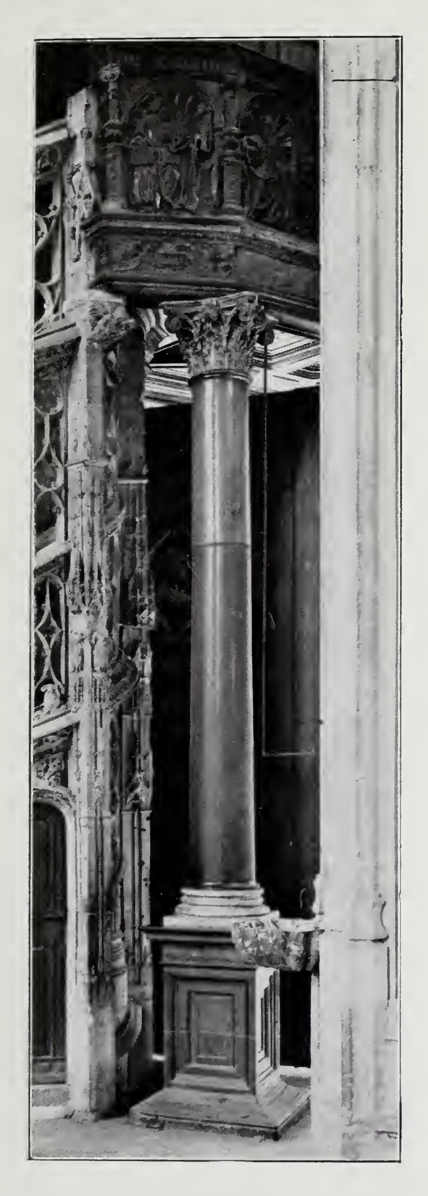
Comment fut-il amené à ce parti pris ? Quels furent les intermédiaires entre les modèles dont il s'inspira évidemment et lui ? C'est là une des questions les plus importantes, et les plus insolubles d'ailleurs jusqu'ici, que nous puissions nous poser à son sujet. Bornons-nous à constater pour le moment que, si l'on entend uniquement le mot de *Renaissance*, comme nous voudrions pouvoir toujours le faire afin d'éviter toute équivoque, dans le sens de réapparition des idées et des thèmes de l'antiquité dans la conscience moderne, il ne s'applique à aucun art mieux qu'à celui de notre Jean Goujon.

Mais celui-ci est encore essentiellement un homme de la Renaissance, au sens plus large où l'on emploie souvent ce mot, en ce qu'il nous apparaît avant tout comme un individu dégagé de toute tradition, créateur volontaire et personnel d'un art qui n'a rien de commun avec les

formules pratiquées avant lui et autour de lui. L'art d'un Michel Colombe pouvait être la résultante de longs efforts et s'expliquer par toute une ambiance. L'art de Goujon est une création personnelle où apparaît par-dessus tout l'initiative du génie individuel, servi mais non déterminé par un ensemble de circonstances extérieures.

Certainement l'heure était venue où la France tout entière était entraînée dans cette direction. A la suite des érudits, des éditeurs ou des traducteurs comme Budé, Lefèvre d'Etaples ou les Estienne, des créateurs comme Rabelais ou Ronsard allaient se passionner pour les formes et les idées antiques et renouveler, en se les assimilant, la pensée et les lettres françaises. La tentative de Goujon fut absolument contemporaine de ce mouvement d'humanisme et de classicisme littéraire ; mais l'œuvre réalisée par lui fut plus pure peut-être qu'aucune autre de tout mélange, plus proche des modèles visés ou devinés. Elle sut rester toutefois originale. Elle témoigne surtout d'une faculté d'invention personnelle, d'assimilation créatrice qui est proprement la marque du génie. Si un homme a jamais pu, par l'intervention de sa propre volonté ou par la puissance de son tempérament, créer un modèle nouveau, l'imposer à l'art de son temps et faire progresser celui-ci dans un sens déterminé, c'est bien l'artiste, semble-t-il, dont nous allons nous occuper ici, dont rien d'extérieur ne suffit à expliquer le caractère et l'action et dont le rôle initiateur et créateur ne saurait être assez souligné.

L'influence de Jean Goujon fut considérable sur les des-



COLONNE SUPPORTANT L'ORGUE.
(Église Saint-Maclou de Rouen.)

·CORINTE·

·CORINTE·

COLONNE CORINTHIENNE.
(Illustrations du *Vitruve* de Jean Martin.)

tinées immédiates et lointaines de l'École. Des ateliers travaillèrent au Louvre sous sa direction et prolongèrent ses formules après lui ; des continuateurs ou des élèves plus ou moins directs comme Pilon ou Prieur, toute une génération d'artistes sculpteurs et décorateurs s'inspirèrent de ses créations et l'art tout entier de la fin du XVI[e] siècle est marqué de son empreinte. Mais il y a mieux encore. D'autres écoles gothiques en dehors de la nôtre avaient connu l'invasion de l'italianisme avec ses ambitions, ses vaines recherches de style, ses boursouflures et ses banalités ; on trouverait en Flandre ou en Allemagne à peu près l'équivalent de l'art qui, en France, a précédé Jean Goujon ; on y trouverait aussi l'équivalent de cette forme postérieure de l'italianisme débordant de l'atelier de Jean de Bologne qui sévit chez nous sous Henri IV avec Francheville. Mais on y chercherait en vain cette forme élégante et pure du classicisme français qui s'est affirmé pour la première fois dans l'intervalle des deux invasions avec Jean Goujon et qui reparaîtra plus tard avec un Coyzevox, un Bouchardon ou un Falconet (1).

(1) Les plus récentes et du reste les seules études d'ensemble sur Jean Goujon, sa vie et son œuvre ont été données par M. Henry Jouin (Paris. *Lib. de l'Art.* s. d.) et S. Reginald Lister (Londres, 1903). Mais de très importants articles lui avaient été déjà consacrés par A. de Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1878, 1881 et 1884, à propos du château d'Anet, de l'hôtel Carnavalet, ou de la découverte, par M. Sandonnini, du document fixant le lieu de sa mort. — Il faut y joindre les travaux plus anciens ou plus récents, que nous citerons, chemin faisant, de Deville (1833), Léon de Laborde (1850), Courajod (1880), Palustre (1881), de MM. Henri Stein (1890), L. Gonse (1895), Germain Bapst (1904), L. de Vesly (1904), Henry Lemonnier (1906), etc.

I. Les origines. — Premiers travaux a Rouen.

On ne sait rien sur la naissance de Jean Goujon. Ni le lieu, ni, ce qui est plus grave, la date n'en sont jusqu'ici fixés par aucun témoignage valable. Un ensemble de traditions, la rencontre de familles du même nom en différents pays comme Caen, Alençon, Sées, Le Mans, etc., le fait surtout que la première mention certaine de son activité se rencontre à Rouen, rendent assez probable l'origine normande qu'on lui attribue généralement. Aucune preuve, ainsi que l'a démontré Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1884 (II, p. 379), n'autorise à le ranger parmi les artistes parisiens de naissance, bien qu'une bonne partie de sa carrière se soit écoulée à Paris. Quant à la date, on peut avec quelque vraisemblance la fixer aux environs de 1510, puisque ses premiers travaux connus sont de 1540 et qu'on paraît lui reconnaître dès lors une certaine compétence et une certaine autorité.

L'iconographie du maître (1) est également plus qu'in-

(1) Deux dessins seulement peuvent être cités ; l'un acheté sur les quais par Benjamin Fillon en 1867, a été reproduit sommairement en 1869 au catalogue de sa vente. Nous en ignorons le sort comme la valeur exacte, mais la date de 1563 qu'il portait, n'est pas pour nous rassurer sur son authenticité, puisque à cette date Goujon était sans doute déjà exilé loin de Paris. L'autre cité par Montaiglon qui en possédait une photographie en 1884, et considéré par lui comme bien meilleur, faisait partie d'un recueil intitulé *Album amicorum* de Barnabas Pomer, peintre voyageur allemand ; il n'a pas été reproduit, à notre connaissance. Vendu en 1869 à la vente Lebrument, il nous échappe aussi bien que le précédent.



Cliché Alinari.

LA MISE AU TOMBEAU.

Bas-relief provenant du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois.

(Musée du Louvre.)

certaine. On ne connaît ni portraits gravés, ni peintures ni sculptures qui nous révèlent ses traits avant d'incohérentes et fantaisistes images modernes.

La masse des œuvres de toute nature, de toute matière et d'âges très divers qu'on lui attribue ici ou là est considérable et étendrait son activité sur presque tout le siècle. Le nom de Goujon est un de ces noms illustres qui ont toujours sollicité l'imagination des auteurs de guides et des cicerones professionnels : beaucoup de ces attributions de fantaisie remontent assez loin et n'ont souvent guère plus d'autorité pour cela. Nous ne retiendrons ici que les œuvres qui nous paraissent indiscutables, dont l'attribution est appuyée par des textes ou des témoignages très sûrs et dont, remarquons-le, aucune n'est signée. Nous ne discuterons, parmi les attributions incertaines, que celles qui ont été présentées avec quelque autorité ou qui se rapportent à des œuvres très significatives.

Notons ainsi tout d'abord, parce qu'elle remonte jusqu'aux *Antiquités nationales* de Millin et parce qu'elle nous révélerait une œuvre très précoce (1526), l'attribution à notre artiste d'un gisant cadavérique qui se voit dans la chapelle Saint-Clair de l'église de Gisors. Aucune preuve documentaire, rien non plus dans le faire assez banal de ce morceau qui rappelle plutôt l'esprit de certains ateliers gothiques du xve siècle, ne nous engage à la maintenir.

Notons également, pour l'éliminer de suite, l'attribution de quatre reliefs en bois représentant des Évangélistes qui se voient au Musée d'Alençon et où l'on a

voulu voir un travail de jeunesse de Goujon que l'on prétendait originaire de cette ville. L'œuvre rappelle vaguement le style du maître et s'inspire, à n'en pas douter, de ses créations dont nous allons parler tout à l'heure, mais elle nous paraît assez postérieure à la date de ses débuts.

C'est à Rouen, pendant les années 1540-1541, que nous trouvons pour la première fois le nom de Goujon mentionné dans certains fragments des comptes de la cathédrale et de ceux de l'église Saint-Maclou publiés par Deville (1).

A la cathédrale, Goujon est payé pour « les pourtraits du portail et de la fontaine » (sans date précise, Comptes des années 1540-1541) : à Saint-Maclou pour « le pourtrait d'une colonne et d'un piédestal pour servir aux orgues » (22 mai 1541), pour le « devis de peindre les orgues », enfin pour deux « pourtraits pour faire une custode » ou ostensoir. Ce sont là, on le voit par le texte même et aussi par l'importance minime des sommes versées, de simples projets dessinés, pour des travaux d'architecture, de peinture ou d'orfèvrerie.

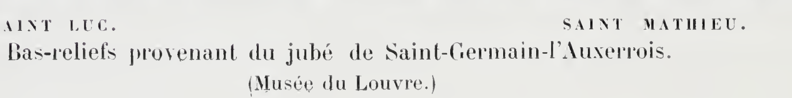
Rien ne nous prouve que ces projets aient été exécutés, sauf un seul, celui des colonnes de l'orgue, pour la réalisation duquel on voit Goujon passer marché le 9 août 1541, moyennant soixante-dix-huit livres, quinze sols ; le « pourtrait » lui avait été payé quelques mois auparavant cinquante-sept sols, six deniers. C'est du reste le seul de ces travaux dont nous saisissions encore aujourd'hui le résultat : deux colonnes de marbre de galbe classique, dont les chapiteaux

(1) *Les tombeaux de la cathédrale de Rouen*. 1833, in-8, p. 97 et 126-127.





Clichés Alinari.



SAINT LUC. SAINT MATHIEU.

Bas-reliefs provenant du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois.

(Musée du Louvre.)

corinthiens et les bases sont en marbre blanc, le fût et le piédestal en marbre noir, suivant les termes mêmes du contrat, soutiennent toujours à Saint-Maclou la tribune de l'orgue.

C'est peu de chose évidemment, mais c'est un document singulièrement significatif pour nous prouver combien, dès 1540, le jeune artiste était avancé déjà dans l'étude du style classique, quel goût de pureté, de sobriété, quel souci d'exactitude archéologique il substituait non seulement à la luxuriante ornementation flamboyante qui en Normandie s'était prolongée fort avant dans le xvie siècle et qui est encore représentée tout à côté par le célèbre escalier de l'orgue, mais à ce décor de la « première Renaissance », si riche, si varié, couramment pratiqué à cette date par toute la France et dont le balcon même de l'orgue de Saint-Maclou était un spécimen typique.

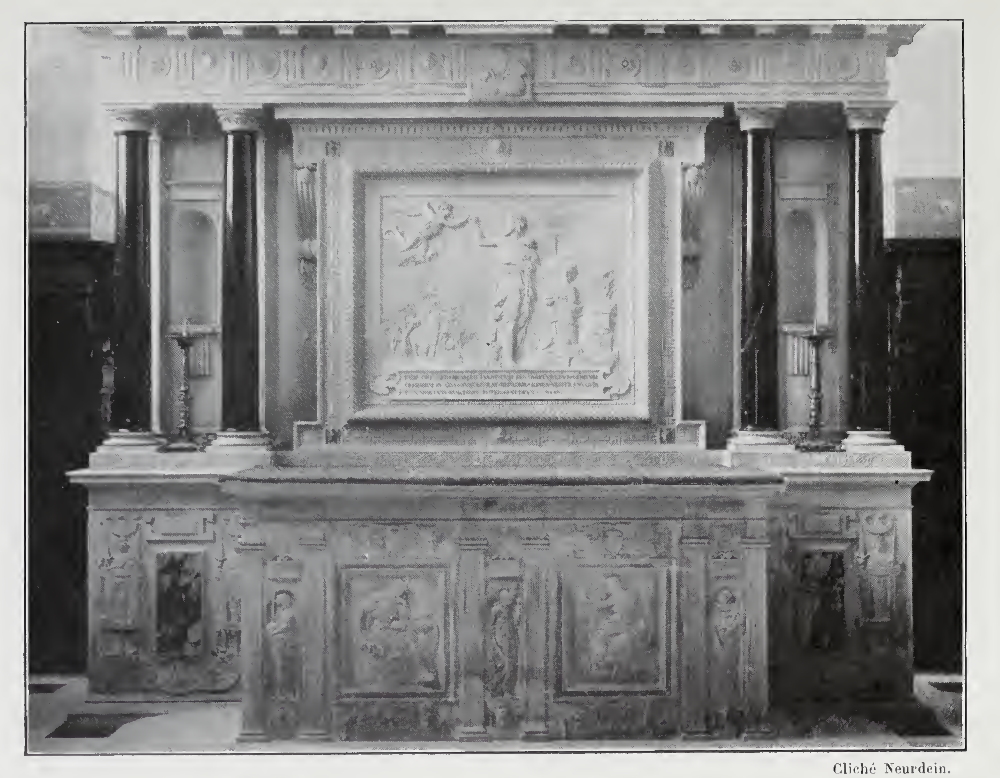
La décoration des orgues de Saint-Maclou, si elle a été exécutée, a disparu ; il en est de même pour l'ostensoir. Quant au portail et à la fontaine de la cathédrale, il nous est assez difficile de deviner en quoi consistait le dessin fourni par Goujon ; nous ignorons s'il fut réalisé ; il n'en reste plus en tout cas aucune trace aujourd'hui. On cite pourtant à Rouen une fontaine et surtout des portes que l'on attribue couramment à notre artiste ; notons bien d'abord que cette fontaine et ces portes sont à l'église Saint-Maclou et ne correspondent en aucune façon au document précédent (1).

(1) Il est étrange que Montaiglon lui-même n'ait pas fait cette nécessaire distinction (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, II, p. 382). — L'abbé Ouin-La-

La fontaine très mutilée qui se voit sur le flanc de l'église, avec des amours nus et de grosses guirlandes de fruits dans le style de l'École de Fontainebleau, est un monument curieux, non daté du reste, pour lequel on a pu s'inspirer peut-être du dessin fourni par Goujon en 1541 pour un autre édifice, mais où rien ne nous autorise à voir une œuvre de sa main ou de son invention.

Quant aux portes, elles sont au nombre de trois : deux se voient à la façade occidentale, abritées sous le porche gothique : la porte centrale à deux vantaux, la porte gauche, dite porte *des fonts*, à un seul vantail ; la troisième est au transept gauche. Cette dernière, très admirée généralement, porte la date de 1557. Les deux autres ne sont pas datées ; mais on sait qu'elles n'étaient pas terminées à la fin du règne de Henri II et que c'est de 1555 à 1560 qu'on y travailla surtout. On n'hésite pas cependant à y reconnaître la main ou tout au moins le dessin de Jean Goujon, qui quitta Rouen avant 1544 et qui n'y est plus jamais mentionné par la suite. Montaiglon lui-même, suivi par M. Jouin, tout en abandonnant la porte du transept qu'il considère comme une imitation maladroite de la petite porte, affirme reconnaître dans la composition de celle-ci la marque de Jean Goujon ; il insiste en particulier sur le sentiment de trois figures de relief très

croix, dans une notice sur *Saint-Maclou de Rouen* publiée en 1846, et dont l'information est assez suspecte, affirme avoir retrouvé une quittance de Goujon relative au travail des portes. Mais il n'en donne pas le texte et personne ne paraît jamais l'avoir relevée.



Cliché Neurdein.

AUTEL PROVENANT DE LA CHAPELLE DU CHATEAU D'ÉCOUEN.
(Château de Chantilly.)

méplat, debout sur la corniche médiane entre des cariatides. Ces trois figurines de remplissage et sans signification précise rappellent effectivement les formules et le style de Goujon; on retrouverait peut-être aussi sa verve classique, son interprétation libre et vivante des motifs antiques dans le beau mascaron de satyre en bronze qui se voit au milieu de la petite porte basse. Mais ce ne sont là que des détails : ni l'exécution générale, presque partout lourde et pâteuse, ni la composition d'ensemble, surchargée d'ornements sans repos et sans ordre, ainsi que l'ont fort justement fait ressortir Palustre et M. Enlart (1), ne rappellent la perfection de sa technique raffinée, la qualité de son invention toujours sobre et élégante, ou le caractère de pureté classique déjà donné par lui à la seule des œuvres de sa période rouennaise que nous connaissions avec certitude : nous sommes en présence, au portail de Saint-Maclou, d'œuvres honorables de huchiers de l'époque de Henri II, qui ont pu ici et là réintroduire dans leur composition, confuse et composite comme tant d'autres œuvres de ce temps, quelques réminiscences des types mis en vogue par Jean Goujon, mais qui, s'ils ont eu connaissance de quelque dessin exécuté par lui vers 1540, l'ont complètement transformé et altéré.

Remarquons que, dans les diverses occasions où nous venons de voir employer Jean Goujon, il s'agit exclusivement de dessins ou de travaux de décoration, presque d'architecture, et non de sculpture. Quelle était donc la

(1) *Les villes d'art célèbres, Rouen*. Laurens, éd., p. 74.

qualité, la fonction, le métier de notre artiste? Les textes cités jusqu'ici le qualifient seulement de *Maître Jean Goujon*. En voici deux qui paraissent plus précis; ils se rapportent encore à des travaux rouennais et aux années 1541 et 1542.

Au mois d'octobre 1542, Goujon figure dans une de ces commissions d'artistes réunies, suivant l'usage du temps, par les fabriques ou les municipalités pour examiner quelque ouvrage terminé ou projeté. Il s'agit cette fois d'un clocher en bois à élever sur la lanterne de la cathédrale, et parmi nombre de maîtres maçons, de maîtres charpentiers, plombiers, etc., figurent « *Jean Goujon et Noël Quesnel ymaginiers et architecteurs jurés en icelle ville* ». Nous sommes bien mal renseignés malheureusement sur la valeur exacte de ces termes de métiers, sujets du reste à des variations suivant l'époque, et il faut se garder des interprétations trop catégoriques. Il semble bien toutefois, d'après la classification même des gens de métier ici convoqués, que Goujon et Quesnel représentent, à côté des spécialistes compétents en matière de construction, les décorateurs chargés de donner leur avis sur le projet. Le mot d'*architecte* ou *architecteur* est loin d'avoir encore le sens complet que l'usage moderne lui a donné et s'applique surtout alors aux « deviseurs de plans », faiseurs de « pourtraits », inventeurs de décorations, dessinateurs d'ornements à la mode nouvelle, à un Fra Giocondo, à un Dominique de Cortone, à un Serlio, qui inspirent mais ne semblent pas diriger effectivement la construction des

FIGURES ALLÉGORIQUES DE L'AUTEL D'ÉCOUEN.
(Château de Chantilly.)

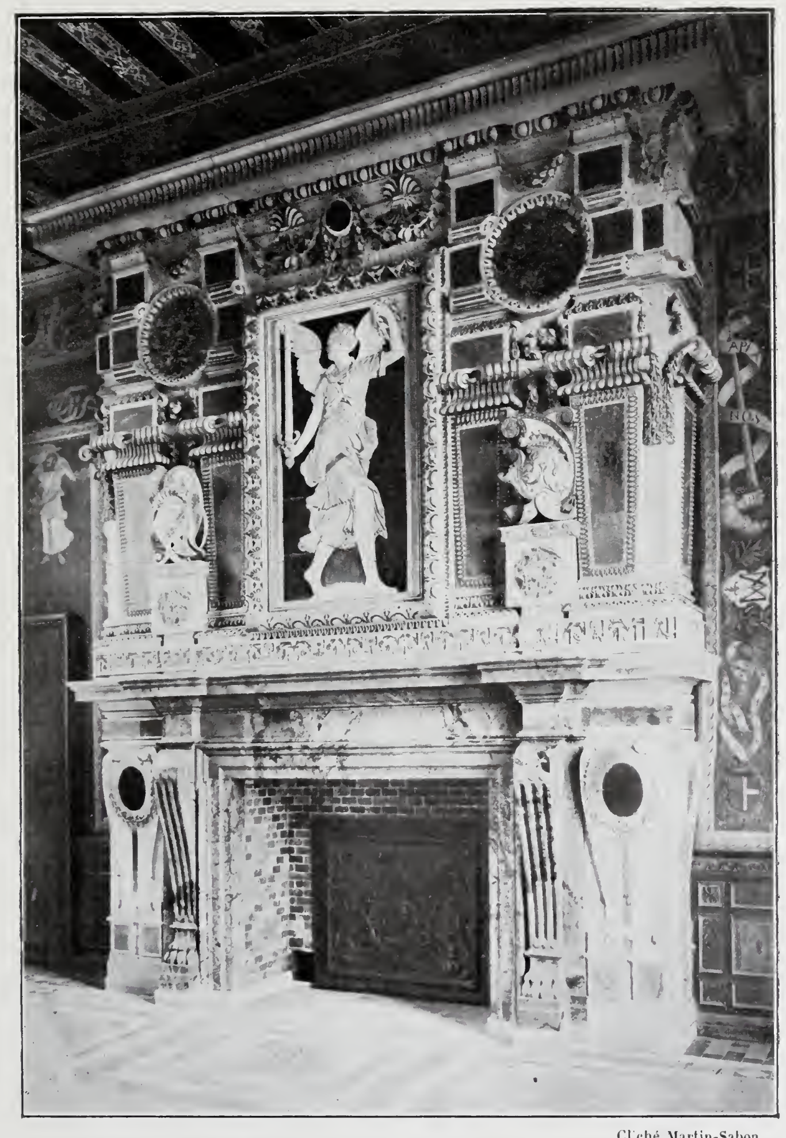
édifices privés ou publics; cette direction technique reste entre les mains des « maîtres maçons tailleurs de pierres », formés aux vieilles méthodes et ayant conquis régulièrement grades et expérience dans les maîtrises.

Mais voici justement que dans une autre occasion toute proche, où il s'agit cependant d'une besogne de sculpteur, l'exécution de la statue du cardinal Georges II d'Amboise, Jean Goujon est qualifié de *tailleur de pierre et masson*. Or ce sont là les termes même les plus précis dont, au dire de leurs défenseurs les plus convaincus, on désigne les constructeurs traditionnels, les Chambiges, les Gadier, les Trinqueau et les Lebreton. Ces deux textes contemporains sont donc extrêmement importants à rapprocher et à souligner : on en pourrait tirer des conclusions contradictoires ; ils nous permettent en tout cas de soupçonner que la qualité d'architecte que Goujon se donnera par la suite n'est pas un titre de fantaisie et que son rôle en certaines circonstances put être plus étendu qu'on ne le croit. Ses travaux de l'orgue de Saint-Maclou n'étaient-ils pas du reste, à proprement parler, des travaux d'architecte ? d'autant qu'il n'avait pas reçu, nous l'avons vu, mais fourni lui-même le dessin de ces colonnes à l'antique et de ces chapiteaux que nous retrouverons bientôt dans un ouvrage technique d'architecture illustré par ses soins ? Ne nous apparaît-il pas dès lors comme réalisant le type de ces artistes de la Renaissance française, un Lescot ou un Philibert Delorme, qui seront à la fois des inventeurs de dessins et des exécutants, des hommes de théorie et

des hommes de pratique, unissant en eux les doubles qualités des vieux maîtres du bâtiment, uniques directeurs des œuvres d'autrefois, et des créateurs imaginatifs et érudits à la mode italienne?

La commande à laquelle se rapporte ce texte est d'ailleurs rédigée de façon assez singulière. Jean Goujon doit, par ce marché du 6 avril 1541, « faire la tête du priant et sépulture de Monseign[r] » et « parfaire et asseoir icelle en la place où elle doibt demeurer ». Il s'agit de l'effigie que Georges II d'Amboise fit ajouter derrière la statue de son oncle, sur le tombeau de la cathédrale dont il avait lui-même dirigé l'exécution de 1515 à 1525. Cette statue, exécutée au moins partiellement, si l'on en croit le texte cité, de la main de Jean Goujon, fut remplacée peu d'années après : le testament de Georges d'Amboise (1550) indiquait en effet sa volonté de figurer sur son tombeau, ou plutôt sur celui de son oncle, en « habit de cardinal » et non en simple habit d'archevêque. Cette nouvelle effigie posthume, que l'on voit encore aujourd'hui en place, est certainement médiocre et bien au-dessous de l'admirable priant du premier Georges d'Amboise auquel elle fait suite (1). N'a-t-on pas d'ailleurs utilisé ou copié la tête que l'économe Georges II commandait seule à Goujon en 1541? Le cardinal était mort lors de l'exécution de cette effigie définitive, et, le modèle manquant, on dut recopier la première effigie.

(1) C'est par une singulière inadvertance que M. Jouin, dans son catalogue de l'œuvre de Jean Goujon, inscrit les *deux* statues des cardinaux d'Amboise et les déclare *toutes deux* détruites, et que M. Enlart, d'autre part, a nommé Jean Goujon pour l'auteur du *Georges I*[er].



Cliché Martin-Sabon.

CHEMINÉE DE LA GRANDE SALLE.
(Château d'Écouen.)

Sommes-nous autorisés à affirmer que l'œuvre de Jean Goujon valait beaucoup mieux que ce que nous avons sous les yeux? Rien ne nous renseigne sur son talent de portraitiste qui, peut-être, était assez mince. L'attribution des effigies fameuses comme celle de l'amiral Chabot qu'on a voulu lui donner, des bustes comme le Henri II du Louvre qu'une tradition sans fondement continue à faire cataloguer comme une œuvre de lui, est plus qu'hypothétique, et il manque justement, pour la confirmer, de pouvoir s'appuyer sur le style d'un portrait certain de Goujon comme serait le Georges d'Amboise, s'il avait été conservé.

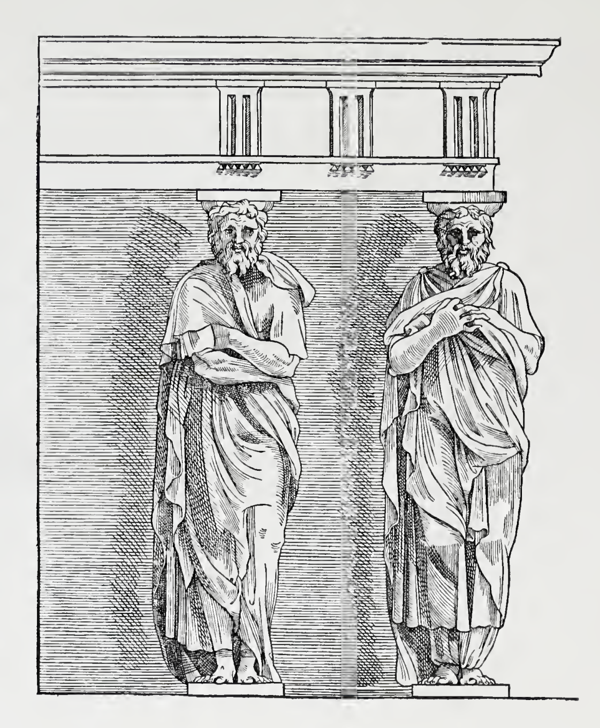
Une tradition dont Al. Lenoir est peut-être bien l'auteur responsable et que des critiques récents (1) ont prétendu appuyer sur l'étude analytique du monument lui-même, donnerait également à Jean Goujon le magnifique tombeau de Louis de Brézé, sénéchal de Normandie, qui fait face, dans la chapelle absidale de la cathédrale de Rouen, au tombeau des cardinaux d'Amboise. On a pensé ainsi remplir par une œuvre considérable le séjour de Goujon à Rouen, qui cependant, d'après les textes, ne s'étend strictement qu'aux années 1541 et 1542. On a voulu, d'autre part, faire de cette œuvre importante le principal mérite du jeune sculpteur qu'elle aurait désigné au choix des architectes parisiens dès le printemps de 1542. On a même avancé que ce premier travail, entrepris aux frais de Diane de Poitiers, serait l'origine de la fortune future de Goujon

(1) Voir L. de Vesly, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1904, p. 67 et suiv.

et de l'attachement que Diane lui aurait témoigné par la suite. On pourrait même ajouter, entrant dans cette voie de l'hypothèse, que si Goujon a pu donner avant 1540 le dessin général de ce tombeau classique appliqué au mur, à plusieurs étages d'ordres superposés et avec une statue équestre en haut relief à l'étage supérieur, c'est qu'il a certainement vu l'Italie, et qu'il y a étudié, en même temps que les ordres antiques, les grands tombeaux de la Renaissance.

Hâtons-nous de dire que ce ne sont là que des hypothèses. séduisantes il est vrai, mais qu'aucune preuve palpable ne vient étayer. Nous sommes très mal renseignés en effet sur l'histoire même de ce tombeau. Le sénéchal était mort en 1531. Sa veuve qui resta, malgré la fortune que l'on sait, assez fidèle au souvenir de son mari pour demeurer en relations, sa vie durant, avec le chapitre de la cathédrale qu'elle chargeait des honneurs à rendre à sa mémoire, mit pourtant quatre ans avant d'aviser les chanoines, en 1535 (c'est le seul document relatif à l'histoire du monument cité par Deville), des services qu'elle voulait fonder et de son intention d'élever un tombeau à Louis de Brézé. L'exécution du monument suivit-elle immédiatement et combien de temps dura-t-elle ? Nous n'en savons absolument rien. Si l'on travaillait au tombeau vers 1540, il est certain que Goujon était à Rouen à ce moment et qu'il put y collaborer. Dans quelle mesure ? Voilà ce qu'il est très difficile, sinon impossible, de discerner en l'absence des textes. S'appuyant sur le seul terme de comparaison





CARIATIDES.
(Illustrations du *Vitruve* de Jean Martin.)

certain dont on puisse se servir, M. de Vesly a pu cependant établir des analogies frappantes entre les colonnes de marbre noir à chapiteaux d'albâtre de l'ordre inférieur et celles de l'orgue de Saint-Maclou. Quant au dessin général du monument, il n'offre certainement pas avec le style habituel de Jean Goujon une divergence égale à celle que nous notions tout à l'heure dans les portes de Saint-Maclou; remarquons cependant, comme l'a fait M. Enlart, que la composition architecturale du second et surtout celles du troisième étage sont loin d'être d'une pureté et d'une logique parfaite.

On a attribué à *Quesnel*, parce qu'elles sont médiocres et que l'une des figures ressemble vaguement à une vierge placée par lui en 1540, sur le faîte d'une chapelle de la cathédrale, les figures de la Vierge et de Diane en costume de veuve qui se dissimulent derrière les colonnes de la base. Les cariatides sont aussi d'exécution médiocre et de dessin inutilement tourmenté; elles rappellent plutôt celles qui apparaissent dans certaines éditions italiennes de Vitruve antérieures à 1540, que les chefs-d'œuvre que Goujon réalisera dix ans plus tard. Quant au gisant nu, M. Gonse dans sa *Sculpture française* le déclare unique en sa perfection et ne veut l'attribuer qu'au premier sculpteur du temps. Nous avouons ici ne pas partager absolument ce sentiment: quelque peu étriqué dans ses proportions, ce cadavre, d'exécution sommaire, d'allure dramatisée à l'excès, ne paraît pas égaler les robustes gisants de François Ier et de Henri II, et quant à la parenté de ce morceau de nu avec la Diane

d'Anet et les nymphes des Innocents, elle nous semble très approximative.

Si donc quelque chose dans le tombeau de Brézé peut passer pour essentiellement « goujonnesque », c'est l'architecture et l'ornementation de la partie basse. Encore, ne serait-il pas impossible qu'un autre artiste ait copié ou interprété des modèles, comme les colonnes de Saint-Maclou, laissés à Rouen par Goujon dans un séjour dont la durée exacte nous échappe et pendant lequel nul document conservé ne nous affirme qu'il ait travaillé au tombeau de Brézé.

C'est vers la date de 1543, qu'il faudrait placer, si l'on admettait entièrement une autre ingénieuse et tentante proposition de M. Gonse, l'exécution, par Jean Goujon, de la statue funéraire de l'amiral Philippe de Chabot. L'amiral mourut le 15 juin 1543 : un tombeau lui fut élevé dans l'église des Célestins de Paris ; mais ce tombeau comprenait évidemment, nous nous rangeons ici bien volontiers à l'opinion de M. Gonse, deux parties absolument distinctes : d'une part, l'encadrement somptueux garni de figures accessoires, génies, Fortune, etc., datant des environs de 1560, (on sait que le monument fut complété à cette date par ordre de Léonor de Chabot, grand écuyer de France, et que ce complément fut sans doute l'œuvre de Jean Cousin), d'autre part, la statue de l'amiral exécutée, suivant des témoignages très sérieux, sur les ordres de François Ier et au lendemain même de la mort de l'amiral. C'est cette figure de marbre à demi couchée, aujourd'hui au Louvre, un absolu chef-d'œuvre, que M. Gonse voudrait pouvoir

donner à Jean Goujon, et c'est sur ce point que nous hésitons à le suivre : en 1543, Jean Goujon ne travaillait pas encore pour le roi (il n'a jamais travaillé que pour Henri II), il n'était peut-être même pas encore à Paris ; on ne saurait, en tout cas, le qualifier d'artiste en vogue. Faut-il dire enfin que nous ne croyons pas, qu'à tout le moins, nous ne *savons* pas, Goujon capable d'un tel effort de réalisme, d'une telle puissance dans le rendu d'une effigie robuste et pleine? Entre les deux noms mis en avant par M. Gonse, celui de Goujon et celui de Bontemps, s'il fallait choisir d'après le caractère général de l'œuvre connu, c'est plutôt vers le second que nous pencherions. Il est prudent toutefois de laisser encore ce chef-d'œuvre anonyme.

Qu'avait fait Goujon avant les travaux mentionnés plus haut? Comment s'était-il formé? Où avait-il puisé les principes du style antique que nous l'avons vu appliquer déjà à Saint-Maclou? Avait-il voyagé avant de travailler à Rouen? Avait-il vu l'Italie? Fréquenta-t-il au moins, avant ou après, les ateliers de Fontainebleau où besognaient les Italiens, les Serlio, les Rosso, les Cellini, où le Primatice rapportait en 1540 une collection de moulages d'après l'antique? Autant de questions que nous devons laisser sans réponse tant que nous ne nous plaçons que sur le terrain des faits certains : car aucun document ne nous le montre, avant ou après son séjour à Rouen, figurant dans aucun atelier de l'époque; nous ne saisissons même nulle part de trace de son passage ni en France ni en Italie, ni même à Fontainebleau. On le cherche en vain en particu-

lier sur les comptes des bâtiments du roi où nous rencontrons tant d'autres provinciaux, les Jullyot de Troyes, par exemple, ou les François de Tours, attirés sur les chantiers royaux, alors en pleine activité.

Il vint à Paris cependant, et c'est là que nous allons le retrouver après une année entière (1543) où nous ignorons absolument ce qu'il devint.

II. — Jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois et travaux d'Écouen.

Quelles furent les raisons exactes ou l'occasion de son départ de Rouen ? Comment fut-il mis en rapport avec un architecte parisien ? Problèmes : tout ce que nous savons, c'est qu'en 1544, il travaille « de son métier d'imagier » pour la fabrique de Saint-Germain-l'Auxerrois « sous Monseigneur de Clagny », c'est-à-dire sous Pierre Lescot dont nous le verrons rester fidèlement le collaborateur pendant tout le reste de sa carrière. Il s'agit de la décoration du « pupitre » ou jubé de l'église, et c'est bien de sculpture uniquement que Jean Goujon s'occupe ici ; il est même simplement qualifié, une fois entre autres, de « maître tailleur d'images à Paris » (1).

(1) Les textes relatifs à ces travaux ont été retrouvés par le marquis de Laborde dans des circonstances qu'il a racontées de façon très piquante, dans un article célèbre ; ils sont publiés *in extenso* à la suite de ses *Comptes des bâtiments* avec des rectifications de date dont il est bon de tenir compte. L'article, réimprimé en tête des *Comptes des Bâtiments du roi*, donnait la date de 1542, qui eût obligé à faire voyager Goujon entre Rouen et Paris, pendant cette année, alors que les premiers paiements mentionnés dans le texte des comptes sont de 1544.

Les travaux du jubé dont Pierre Lescot, abbé de Clagny, avait fourni le dessin et dont un nommé Poireau, puis Pierre de Saint-Quentin dirigèrent la maçonnerie, durent commencer dès la fin de 1539. Le gros œuvre paraît en avoir été terminé vers le début de 1544. Des imagiers tels que Simon Le Roy et Laurent Regnaudin y furent employés avant ou après cette date pour l'exécution d'ornements ou de figures décoratives, des anges notamment. Jean Goujon, pour lui, ne dut commencer à travailler qu'au printemps de 1544 : il touche son premier paiement partiel en mai 1544, et son compte est réglé au mois de janvier suivant, moyennant le prix total convenu, rappelé dans ce dernier compte, de « six-vingt-quinze livres tournoys » pour « une Notre-Dame de Pitié et quatre Évangélistes à demye-taille » plus six têtes de chérubins. Cette Notre-Dame de Pitié n'est autre évidemment (1) que la scène de l'*Ensevelissement du Christ* décrite et admirée par Sauval. Elle fut réservée lors de la démolition du jubé au milieu du XVIIIe siècle, achetée par Georges Gougenot, qui en orna sa chapelle familiale à l'église des Cordeliers, d'où elle passa au Musée des Monuments français, puis au Louvre (2). Les Évangélistes, qui l'avaient accompagnée aux Cordeliers, s'égarèrent un moment à la Révolution, mais vinrent heureusement la rejoindre au Louvre au milieu du XIXe siècle. L'ensemble presque complet de l'œuvre de Goujon — il n'y manque

(1) Malgré l'opinion de M. Jouin qui imagine que cette mention, pourtant assez courante, désigne une œuvre aujourd'hui disparue.

(2) Nous avons rétabli cette suite de transmissions dans les *Archives de l'art français, Nouvelle série*, 1907, p. 319-323.

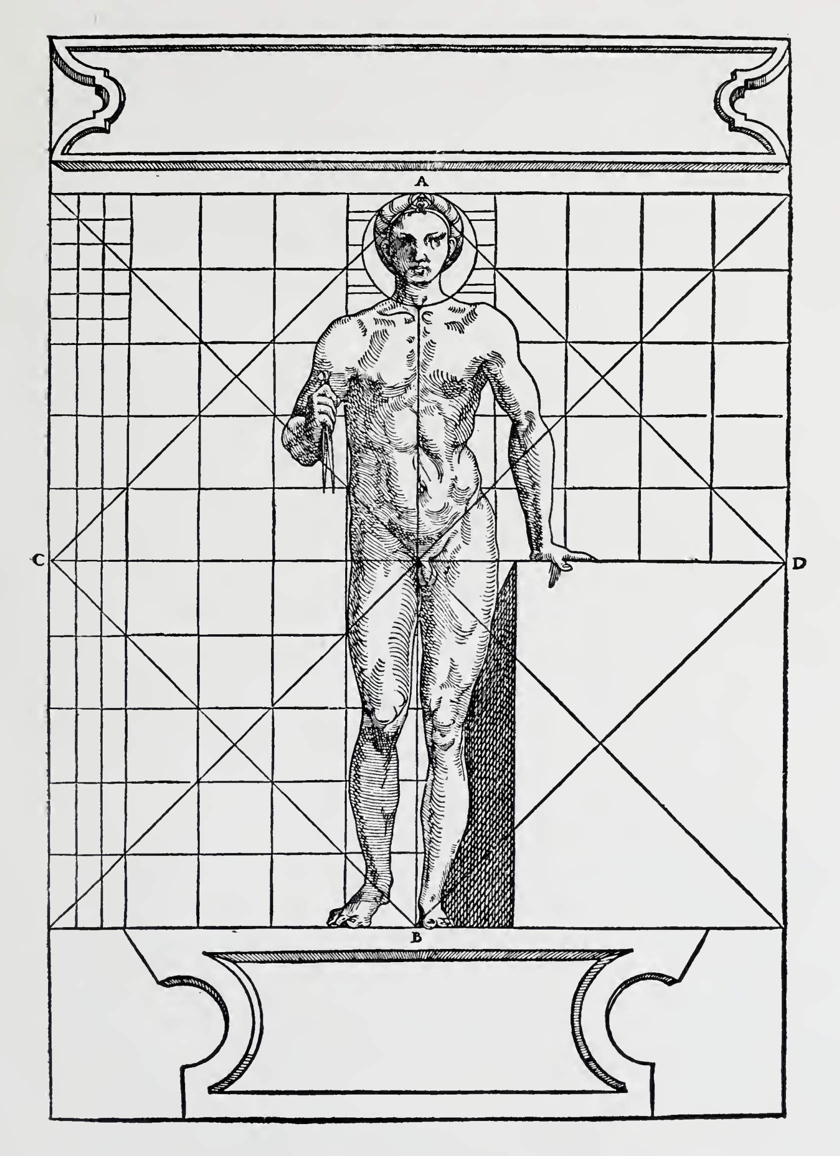
que les têtes de chérubin — se trouve ainsi reconstitué.

Les cinq bas-reliefs, dont la pierre à grain fin et serré apparaît débarrassée de la dorure dont on les avait « barbouillés » à la grande indignation de Sauval, étaient appliqués sur la balustrade du jubé au-dessus de trois arcades en plein cintre, aux jambages revêtus de colonnes corinthiennes. Aucun dessin, aucune gravure ne nous en a transmis l'ordonnance. Mais nous pouvons l'imaginer assez aisément à l'aide de la description de Sauval et de la comparaison avec certains jubés de la même époque qui ont été épargnés ou dont nous possédons au moins des gravures comme celui de l'église Saint-Étienne de Troyes, décoré quelques années plus tard par Dominique Florentin (1).

Si nous continuons de suivre chronologiquement l'œuvre de Jean Goujon, ce sont les travaux d'Écouen qui paraissent se placer immédiatement après ceux de Saint-Germain-l'Auxerrois. Une brève mention d'un ouvrage sur lequel nous allons revenir tout à l'heure, nous permet d'affirmer avec certitude que notre artiste travailla à Écouen. En quelle qualité ? pendant combien de temps ? à quels ouvrages au juste ? Il est difficile de le dire, les comptes de la construction d'Écouen ne nous ayant pas été conservés et l'histoire de ce château étant pleine d'incertitudes.

Nous savons seulement qu'en 1547, Jean Martin, dans la préface de sa traduction de Vitruve, cite notre Jean Goujon et le désigne comme « naguère architecte de Monsieur le connétable », c'est-à-dire d'Anne de Montmorency. Les

(1) Voir Koechlin et Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes*, pl. 85.



LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.
(Illustrations du *Vitruve* de Jean Martin.)

travaux du jubé se terminent en 1545, le Vitruve est de 1547 : c'est donc entre ces deux dates, à tout le moins avant la seconde, que Goujon pourrait avoir travaillé à Écouen.

Quel rôle y tint-il ? Nous savons déjà la difficulté de préciser la définition de ce terme d'*architecte*, que l'on commençait à appliquer cependant à ce moment dans les comptes royaux, aux personnages occupant les situations les plus élevées dans la hiérarchie artistique et administrative, à un Philibert Delorme par exemple. Nous avons vu qu'on désignait Goujon successivement et presque indifféremment, comme imagier, maître maçon et architecte. Il nous paraît raisonnable d'entendre ici, non pas que Goujon eut la direction effective et complète des travaux de l'édifice d'Écouen, mais qu'il n'y fut pas cependant confiné dans sa besogne de tailleur d'images comme à Saint-Germain-l'Auxerrois où il travaillait sous les ordres et sur les dessins de Lescot, qu'il put, par exemple, pour un autel, pour un portail, pour une cheminée, donner des dessins d'ensemble ainsi qu'il avait fait à Rouen, qu'il put même, à côté et peut-être au-dessus du maître maçon chargé de l'édification du château, tenir le rôle de conseiller-directeur, de deviseur de plans que les Italiens avaient souvent tenu précédemment, que tenaient ailleurs les Lescot et les Delorme, en l'étendant de plus en plus à la direction générale à la fois théorique et pratique de l'œuvre.

Cela est d'autant plus vraisemblable qu'il n'est guère admissible (Palustre l'a fait remarquer avec beaucoup de raison) que Jean Bullant, né vers 1515, ait dirigé la construc-

tion du château dès son début, vers 1532, ou même dès les environs de 1540 (1). Palustre a parfaitement noté les reprises, additions, transformations manifestes dans les travaux à un certain moment qu'il place vers 1550 et fait coïncider avec l'arrivée de Jean Bullant. Mais Palustre, suivant en cela le système général qu'il applique à tous les faits de cet ordre, attribue la direction complète des travaux primitifs et le mérite de l'invention comme de l'exécution des plans à un nommé *Charles Baillard* ou *Billard* qui paraît plusieurs fois dans les Comptes des bâtiments du roi vers 1548-1550 avec le titre de *maître maçon de Monseigneur le Connétable*, comme expert chargé d'examiner les œuvres de maçonnerie d'un Lebreton à Fontainebleau ou d'un Guillain à Saint-Germain. Pour nous, ce Billard, en admettant même, ce qui n'est pas prouvé, qu'il ait été au service du connétable dès 1532, a dû être dirigé, conseillé, inspiré dans sa besogne, avant l'entrée en scène de Jean Bullant, par quelques « architectes » plus dessinateurs que constructeurs, plus théoriciens que praticiens, dont l'un fut sans doute, pendant un temps, notre Jean Goujon. Ceci posé, nous pouvons chercher à Écouen les morceaux où nous semble apparaître plus clairement la manière, l'inspiration, le dessin de celui-ci.

C'est d'abord et surtout l'autel de la chapelle. Cet autel, enlevé d'Écouen à la Révolution, a figuré au Musée des

(1) Les mentions d'état civil qui nous attestent le séjour de Bullant à Ecouen ne commencent qu'en 1556. — Il est un peu téméraire, d'autre part, d'affirmer que le château tout entier, tel que nous le voyons aujourd'hui, était achevé dès 1541-1542.



DÉCORATION DE L'ARC DE LA PORTE D'ENTRÉE A L'HOTEL CARNAVALET.
(Côté de la cour.)

Monuments français et a été reconstitué au XIXe siècle à Chantilly. On y retrouve le parti pris d'architecture classique, sobre et régulière cher à Goujon, celui que nous avons déjà remarqué dans ses travaux de Rouen et soupçonné dans le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. Il faut y noter aussi, comme à Rouen, l'emploi des colonnes de marbre noir. Mais la qualité surtout des sculptures qui ornent le soubassement est telle qu'on ne saurait y nier la participation de Goujon. Quatre figures d'Évangélistes assis sur des nuages sont des répétitions légèrement diversifiées de celles de Saint-Germain-l'Auxerrois. Elles sont inspirées des mêmes modèles classiques italiens : elles ont le même aspect théâtral et inexpressif. Quant aux figures allégoriques inscrites dans des niches entre des pilastres (une *Foi*, une *Charité*, et une figure aux attributs assez vagues, palme et table quadrangulaire, qui pourrait bien être simplement une *Espérance*), elles sont comme arrangement et comme exécution, comme façon de draper et comme souplesse délicate dans le rendu des corps transparaissant sous les étoffes légères, si voisines des œuvres que nous rencontrerons bientôt, qu'elles ne peuvent être sorties que de la même main. C'est même la première fois qu'apparaît cette formule pleine de charme et si caractéristique de l'art de Goujon. Ces œuvres sont infiniment plus menues de proportions ; mais elles sont bien, nos reproductions permettent d'en juger, de la famille des Nymphes des Innocents.

La participation de Goujon à la portion supérieure for-

mant retable est moins évidente. On y voit bien dans la corniche entre deux triglyphes un tout petit relief, représentant le Père Éternel, dont la formule rappelle tout à fait celle des Évangélistes. Mais le grand tableau de marbre représentant le *Sacrifice d'Abraham* est d'une qualité, sinon d'une inspiration, assez différente. Est-ce une raison pour refuser de voir à cette place d'honneur un travail de l'auteur de l'ensemble ? Le parti pris du relief très mince est analogue. La facture peut-être un peu plus lourde et plus grêle tient sans doute à l'emploi de la matière, moins souple que la pierre et exceptionnelle, notons-le, dans l'œuvre de Goujon. Le thème aussi, du reste, est unique dans ce que nous connaissons de cet œuvre, et il serait téméraire d'affirmer que le talent du maître, jeune encore, n'ait pas faibli dans cette entreprise.

Ce que nous pouvons noter en tout cas comme très caractéristique de son goût et comme très nouveau et significatif à cette date de 1545, c'est l'ensemble de la décoration très sévèrement classique de cet important morceau d' « architecture ».

Jean Goujon se borna-t-il, dans la chapelle même, à l'exécution de l'autel ? Cette chapelle, placée dans le pavillon de gauche du château, date justement, sans que nous puissions préciser l'année de sa construction, du temps où il était « architecte » du connétable. N'en a-t-il pas dicté la disposition très simple dans le plan du château ? N'a-t-il pas dirigé surtout la décoration des boiseries des portes et celle de la tribune ? Cette dernière, encore en place à



LES SAISONS.
(Décoration de la façade principale de l'hôtel Carnavalet.)

Écouen, est un très joli morceau de décoration classique sobre et pure, tandis que les statues d'Evangélistes encadrées dans des niches à la naissance des voûtes sont d'un style banal, et probablement postérieures.

On remarque d'autre part, sur le cintre de l'arcade qui sert de passage pour aller de la cour dans le parc, deux Renommées volantes et légèrement vêtues qui portent des palmes et des branches de laurier. Elles ressemblent fort à mainte figure que nous rencontrerons tout à l'heure et peuvent parfaitement être dues tout au moins à l'inspiration directe de Goujon. Il faudrait, pour affirmer y reconnaître sa main, être sûr que cette partie du bâtiment est bien antérieure à 1547.

Après 1547, en effet, même si Goujon n'a pas rompu complètement avec le connétable, comme la formule de Jean Martin semble pourtant l'indiquer, il a dû être suffisamment occupé à Paris pour ne pouvoir s'occuper que de très loin des travaux d'Ecouen. Ainsi nous ne saurions lui attribuer les Renommées placées sur l'avant-corps en façade sur la terrasse et certainement postérieures à 1550, bien qu'elles se rattachent aux types créés et mis à la mode par le maître, en pleine réputation à cette date, à certaines figures de l'attique du Louvre, par exemple.

Faut-il appliquer le même raisonnement à la célèbre cheminée de la grande salle? On aimerait à être fixé par un document sur la date exacte de cet important morceau, reproduit ci-contre d'après l'original avec les rehauts de polychromie naturelle, marbres de couleurs, dorures, etc.,

qui lui donnent tout son éclat. Mais nous ignorons la date exacte de la construction de cette grande salle située dans l'aile droite du château. Une inscription relevée sur un carreau de faïence qui provient, dit-on, du pavage de cette salle et qui donnerait la date de 1542 ne nous paraît pas tout à fait suffisante pour affirmer que la cheminée est contemporaine du séjour de Goujon à Ecouen. L'impression qui s'en dégage en effet, toute de richesse et de luxe, non sans quelque ostentation et quelque surcharge, nous inclinerait à la placer dans la seconde moitié du xvi[e] siècle, après le passage de Goujon au service du roi ; pourtant, la fierté, la grande allure élégante et souple de la figure centrale, son profil régulier, sa haute coiffure emperlée, ses draperies collantes dessinant le mouvement du corps, nous sollicitent bien vivement d'y reconnaître une sœur aînée des figures héroïques des œils-de-bœuf du Louvre : cette Victoire ailée qui porte l'épée nue du connétable et la couronne de lauriers et qui s'avance comme les Nikés antiques, d'un mouvement ardent et impétueux, présente tous les caractères de la sculpture de Goujon et, s'il ne l'a pas mise en place lui-même pendant qu'il était au service de Montmorency, on peut peut-être y voir l'exécution postérieure d'un dessin ou d'un modèle laissé par lui à Écouen et utilisé dans un ensemble de date plus avancée.

On voit encore à Chantilly, deux grands bas-reliefs, très mal exposés du reste dans un couloir et très peu connus, qui représentent le *Départ* et la *Chute de Phaéton*, et proviennent, paraît-il, d'Écouen ; nous ne savons ni leur date



FONTAINE DES INNOCENTS.
(Etat actuel.)

ni leur emplacement original, mais certains détails peuvent y révéler l'influence, sinon la manière propre de Goujon.

III. — La traduction de Vitruve et son illustration.

La participation de Goujon à l'ouvrage duquel nous avons extrait tout à l'heure la mention incidente de ses travaux pour le connétable de Montmorency est certainement l'un des faits les plus significatifs de sa carrière et les plus révélateurs de sa véritable personnalité.

Il s'agit de la première édition française de Vitruve, donnée en 1547 par Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt (1) aux frais de Jean Barbé, bourgeois de Paris. Par deux fois, dans la dédicace au roi Henri II et dans l'avertissement aux lecteurs, Jean Martin cite *Maître Jean Goujon* parmi les autorités sur lesquelles il s'est appuyé pour éclaircir le texte de son auteur et en établir la version française, à côté de frère Jean Joconde, de Messire Léon Baptiste Albert, de M. Budé, de M. Philander, de Messire Sébastien Serlio ; par deux fois, il ajoute à la mention de son nom, l'indication qu'il est l'auteur des « figures nouvelles concernant l'art de maçonnerie » qui illustrent l'ouvrage. Enfin, à la suite de la traduction et des annotations, en partie empruntées à Philander et destinées à enseigner aux « ouvriers » la propriété des termes

(1) Sur cette traduction, sur les autres ouvrages et sur le rôle de Jean Martin, nous ne pouvons que renvoyer au travail de M. Pierre Marcel, *Un vulgarisateur. Jean Martin*, Paris, Garnier frères, s. d.

de leur art correspondant aux antiques, Jean Martin a fait imprimer un « discours » intitulé : *Jean Goujon studieux d'architecture, aux lecteurs salut.*

Ce discours, que certains ont trouvé insignifiant et où l'on souhaiterait évidemment rencontrer plus de révélations personnelles sur l'artiste lui-même, sur ses idées et ses œuvres, contient surtout une explication et une justification un peu sèche et technique des figures dessinées par Goujon pour l'éclaircissement du texte de Vitruve. Il est très curieux cependant par l'allure très humaniste, grandiloquente et légèrement pédante de sa rédaction, par les autorités auxquelles il se réfère et qui ne sont autres, pour les prédécesseurs, que Raphaël, Mantegna, Michel-Ange, Antonio San Gallo, Bramante dont « l'immortelle renommée est épandue par toute la circonférence de la terre », et, parmi les contemporains résidant en France, que Serlio qui « a été le commencement de mettre telles doctrines en lumière au Royaume », le sieur de Clagny, parisien (Lescot), et maistre Philibert de l'Orme.

Un fait même est rappelé incidemment qui nous montre que Goujon fut en rapports directs, mais non pas très constants cependant, avec ce Serlio dont il paraît faire une estime si particulière. Il est question du dessin d'un chapiteau dorique que Goujon avait exécuté et qui « fut communiqué un jour » à Serlio, lequel le déclara conforme à la règle de Vitruve.

Mais il faut surtout remarquer la préoccupation, constante dans cet écrit, de science et de précision érudite.



NYMPHES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS.
(Moulages du Musée du Trocadéro.)

L'auteur nous y apparaît théoricien et docteur beaucoup plus qu'homme de métier, artiste de raisonnement beaucoup plus que d'instinct et de sentiment ; il y insiste fortement sur l'importance capitale de l'étude de la géométrie et de la perspective pour l'architecte et sur la nécessité de l'intelligence exacte de ce Vitruve, dont l'ignorance ou la mauvaise compréhension a fait produire à « nos maîtres modernes » des œuvres « démesurées et hors de toute symétrie ». Nous ne pensons pas du reste que, ce disant, ce soit aux architectes gothiques que Goujon s'adresse. Le moyen âge est fini et presque oublié déjà : pas un mot pour ces maitres d'autrefois dont Philibert Delorme estimera au contraire et vantera les travaux ; Goujon les ignore et ceux qu'il gourmande ici ce sont évidemment les artistes de la première Renaissance, les propagateurs de ce classicisme incorrect et pittoresque qui avait envahi la France à la génération précédente.

Quant à lui-même, il témoigne, soit dans ce commentaire, soit dans les illustrations qu'il y vise, d'une connaissance si approfondie de l'art antique que nous avons peine à croire que tout ceci soit le résultat d'informations de seconde main, d'études conduites uniquement dans des livres ou d'après des gravures. Il nous semble qu'il lui a fallu, comme à Jean Bullant, qui est presque son contemporain, et comme à ses successeurs, étudier et mesurer sur place les débris antiques pour arriver à une telle précision dans le texte, à une telle pureté de style dans le dessin. Certains dessins en effet, en dehors de ceux (les plus nom-

breux du reste) qui ne sont que des schémas ou des indications de proportions, certaines frises, certains mascarons, sont tels que nous ne pouvons les imaginer exécutés que d'après des originaux étudiés sur terre classique; de même que ce n'est guère que par un contact direct avec les monuments antiques que Goujon avait pu, dès 1540, bien avant son illustration du Vitruve où reparaissent exactement le galbe, les profils et le détail ornemental de ses colonnes de Saint-Maclou, donner le modèle de tels fragments d'architecture, ou qu'il a pu réaliser, dix ans plus tard, des chefs-d'œuvre comme les Cariatides du Louvre.

Il faut aussi noter avec soin les termes dans lesquels Jean Martin annonce ces figures « concernant l'art de massonnerie ». Voici encore paraître le vieux mot qui s'applique aux besognes spéciales de la construction plus qu'aux plans et dessins. Il faut remarquer enfin la nature même de ces compositions qui nous révèlent bien plus des préoccupations d'architecte que de sculpteur. Très peu d'ornements en somme; aucune figure, sauf les cariatides; mais des profils, des proportions, des indications de plans et de saillies, d'effets de perspective et de raccourci.

Faut-il attribuer à Jean Goujon toutes les illustrations du livre, comme on l'a fait quelquefois et comme M. Jouin paraît encore le faire? M. Pierre Marcel a justement noté que les trois figurations de scènes de théâtre sont déjà dans certaines éditions de l'*Architecture* de Serlio très antérieures à 1547. Bien d'autres motifs sont évidemment empruntés au Vitruve édité par Fra Giocondo et plus ou moins

reprises par un dessinateur secondaire et de main assez lourde. Toutes les illustrations des livres V à X sont dans ce cas, dessins de machines, d'ouvriers au travail, etc. : ce sont des dessins au trait épais et appuyé, dont les personnages rappellent parfois de mauvaises miniatures de la fin du style gothique. C'est dans les quatre premiers livres, au contraire, que l'on rencontre ces figures que l'avertissement attribue à Goujon. Lui-même, dans son *Discours*, en désigne nommément dix-huit, parce qu'il éprouve le besoin de les expliquer ou de les justifier. Les plus importantes à coup sûr sont les planches relatives aux proportions du corps humain, qui lui donnent l'occasion de deux belles figures académiques d'hommes (p. 28), celles encore relatives à la perspective et aux principes du raccourci qui paraissent l'avoir préoccupé particulièrement et qu'il essaiera d'appliquer dans les curieuses sculptures déformées de l'attique du Louvre (p. 39 et 42), celles très nombreuses où il décompose les éléments des ordres, chapiteaux et bases et où nous avons pu retrouver les éléments du support des orgues de Saint-Maclou (p. 35 et 50). Quelques autres planches, bien que non désignées dans le *Discours*, sont d'un caractère si voisin des précédentes qu'elles émanent sûrement de son crayon : telles sont les deux planches de cariatides inspirées, mais non copiées, de toute la série des figures déjà publiées de ce type que M. Lemonnier (1) a récemment étudiée à propos des cariatides du Louvre ; tels sont quelques rares ornements, notam-

(1) Jean Goujon et la salle des Cariatides, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.

ment la frise et le mascaron que nous reproduisons plus loin et qui, pour l'interprétation large, gracieuse et fantaisiste de l'antique, font songer aux meilleures parties de l'œuvre sculpté de Jean Goujon (1).

On peut donc s'en tenir à la formule de Jean Martin dans son avertissement et attribuer à Goujon dans cette édition les figures *nouvelles*, c'est-à-dire celles qui ne sont pas tirées de livres plus anciens, *concernant l'art de massonnerie*, c'est-à-dire, en somme, les dessins d'architecture et de décoration, à l'exclusion de tous autres.

On a attribué à Goujon une part dans l'illustration d'une autre traduction presque aussi célèbre et importante que le Vitruve, celle du *Songe de Poliphile*, parue en 1546. Malgré l'autorité de Mariette et de Georges Duplessis qui ont présenté comme possible l'attribution à Goujon des bois, charmants du reste, qui illustrent cette édition, nous ne nous y arrêterons pas ; rien ne nous avertit de cette collaboration en dehors d'un rapprochement de style asssez vague, à notre avis; de plus, s'il était naturel que l'on

(1) Il est plus difficile de prendre parti sur les deux grandes planches de la page 15 (recto et verso) qui représentent la vie des hommes primitifs dans les forêts et les travaux des premiers architectes. Les figures y rappellent assez le style italianisant des personnages accessoires des planches précédentes. Mais quelque dessinateur de l'école de Fontainebleau peut fort bien en être l'auteur, soit qu'il les ait déjà fait servir à une autre illustration qui nous échappe, soit qu'il les ait dessinées pour ce livre-ci, à la prière de Jean Martin.

Il en est de même pour le beau portrait gravé sur bois qui se voit à la première et à la dernière page de certains exemplaires de 1547, belle figure grave et énergique, à longue barbe, où M. Pierre Marcel veut voir le portrait de Jean Martin et qui pourrait peut-être bien aussi être celui de Jean Barbé, le mécène bourgeois qui faisait les frais du livre.

allât chercher occasionnellement Goujon pour illustrer un ouvrage d'architecture de figures techniques relevant de sa compétence, rien ne nous dit qu'il ait jamais, en dehors de cette occasion, donné des dessins d'illustration.

IV. — Jean Goujon sculpteur du roi. — L'hotel de Ligneris et la fontaine des Nymphes.

Dans la dédicace du Vitruve de 1547 qu'il adresse au jeune roi Henri II, Jean Martin nous donne, à côté du renseignement utilisé tout à l'heure, une seconde indication précieuse en désignant Goujon comme « naguère architecte de Monsieur le Connétable *et maintenant l'un des vôtres* ». On peut en conclure sans hésitation que, dès l'avènement de Henri II, Goujon était passé du service des Montmorency à celui du roi.

C'est Lescot sans doute qui, chargé en 1546 par les lettres patentes de François Ier de diriger les travaux de reconstruction du Louvre, attira auprès de lui le sculpteur qui avait déjà travaillé sous ses ordres au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. Y a-t-il eu entre ces deux hommes plus que les rapports ordinaires entre un architecte et le sculpteur qui exécute sous sa direction les motifs de décoration qu'il lui commande? Y a-t-il eu accord de tendances, sympathie de talents, prédilection marquée, amitié même? Cela est bien possible, et la continuité de leur collaboration, que nous allons suivre tout à l'heure, autorise presque à l'affirmer. Mais quelle a été la nature

exacte de cette collaboration? Cela est beaucoup plus délicat à établir. On est porté à supposer que Jean Goujon, désigné et employé comme « architecte », parfois même comme « maître maçon », doué de la compétence théorique et archéologique que les dessins et les commentaires du Vitruve nous ont révélée, a pu être pour Lescot, qui n'était pas, à proprement parler, un homme de métier, qui appartenait à une famille de magistrats et resta lui-même conseiller au Parlement, une sorte de guide ou de collaborateur véritable, non seulement pour la partie décorative, mais pour l'ordonnance de ses bâtiments. Notons toutefois que, lorsque nous saisissons, à partir de la date où nous sommes parvenus, des documents contemporains concernant l'activité de Jean Goujon, lorsque nous dépouillons notamment les *Comptes des bâtiments du roi*, Goujon n'est plus jamais désigné ni payé que comme *sculpteur* et pour des « ouvrages de sculpture » commandés par M. de Clagny. Tout au plus peut-on supposer, à le voir payer comme les maîtres maçons et charpentiers, pour des « ouvrages par lui faits », qu'il avait sans doute, comme ceux-ci, des compagnons, un atelier, pour l'exécution de *ses* ouvrages.

Quand commencent exactement les travaux de Jean Goujon au Louvre? Les *Comptes des Bâtiments*, incomplets du reste, ne mentionnent notre artiste qu'à partir de 1555, et l'on en a conclu parfois qu'il n'avait rien fait au Louvre avant cette date. Sir Lister insinue même qu'il a dû être absorbé pendant ce temps par les commandes de Diane



NYMPHES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS.
(Moulages du Musée du Trocadéro.)

de Poitiers. Cette hypothèse n'est plus soutenable ; car les très importants documents mis au jour en 1904 par M. Germain Bapst nous apprennent qu'en décembre 1549, Goujon avait déjà exécuté un des œils-de-bœuf de la façade et passait marché pour les deux autres, qu'en septembre 1550, il signait le marché des Cariatides (déjà mentionné et résumé dans Sauval), en décembre 1551, celui de la cheminée.

Durant les premières années du règne de Henri II (1547, 1548, 1549), il dut pourtant travailler en dehors des chantiers royaux où s'exécutait, pendant ce temps, le gros œuvre du bâtiment neuf du Louvre. C'est à cette date qu'il faut placer, en effet, deux séries de travaux exécutés en collaboration avec Lescot et sur lesquels nous n'avons aucun document d'archives, mais seulement des mentions d'auteurs presque contemporains, comme Corrozet, ou du XVIIe siècle, mais très bien informés, comme Sauval. Il s'agit, d'une part, de la fontaine des Nymphes ou des Innocents, d'autre part, de l'hôtel du président de Ligneris, dit aujourd'hui hôtel Carnavalet.

Dans quel ordre ces deux séries de travaux furent-ils exécutés ? Il est assez difficile de le dire, n'ayant de texte précis pour aucun d'eux. Il est possible qu'on ait travaillé simultanément sur les deux et même sur les trois chantiers en y comprenant le Louvre ; il a pu se faire également, sinon pour la fontaine, qui fut rapidement menée et qui était terminée à coup sûr en 1549, au moins pour Carnavalet comme pour le Louvre, que les travaux se soient prolongés et que, tandis que les plans de l'architecte s'exé-

cutaient lentement mais exactement, le sculpteur, plus occupé ailleurs, n'ait eu le temps que de surveiller d'assez loin l'exécution de ses modèles.

Si nous cherchons simplement à suivre le développement du talent de l'artiste, les sculptures de Carnavalet, plus diverses et moins certaines, seraient à notre sentiment les premières en date ; celles des œils-de-bœuf du Louvre, plus magistrales et un peu plus classiques, seraient les dernières, tandis que les délicates Nymphes des Innocents se placeraient comme intermédiaires entre les unes et les autres.

C'est en 1544 que le Président de Ligneris acheta le terrain du Marais sur lequel il allait faire construire son hôtel. Le choix qu'il fit comme architecte de Pierre Lescot, conseiller au Parlement, s'explique assez bien et le témoignage de Sauval, qui nous en assure, n'a rien qui puisse nous surprendre. Il en est de même pour Jean Goujon, dont nous savons la liaison avec Lescot et dont le style est manifeste ici en plusieurs endroits. Nous ne savons si les travaux furent entamés de suite, ou seulement après une absence que fit, en 1546, M. de Ligneris, envoyé par le roi au Concile de Trente. Nous ne savons pas non plus le temps qu'ils durèrent. Ils comprirent en tout cas le corps de logis principal avec étage et comble, plus les ailes et le portique antérieur qui n'avaient qu'un rez-de-chaussée à l'origine.

Montaiglon (1) a fait une étude critique très pénétrante

(1) L'architecture et la sculpture à l'hôtel Carnavalet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1881.

des diverses sculptures décoratives qui peuvent dans cet ensemble appartenir à la main ou à l'influence de Goujon. C'est d'abord la figure de l'*Abondance* placée sur le grand claveau en bossage de la porte d'entrée; au revers de cette porte, sur la cour, une autre figure placée également au claveau représente l'*Autorité* ou la *Puissance judiciaire* : ces deux figurines très élégantes vêtues de tuniques collantes à l'antique, rappellent avec plus de souplesse encore les Vertus de l'autel d'Écouen. Mais, à l'intérieur, deux Victoires couchées nonchalamment sur les rampants de l'arc, en longues robes légères et transparentes, annoncent peut-être encore davantage l'épanouissement de la grâce dans l'œuvre du sculpteur; elles décèlent en même temps l'action sur son esprit des modèles antiques étudiés ou entrevus, car l'une d'elles a les plus grands rapports avec la célèbre figure de l'Ariane dont le moulage venait d'arriver à Fontainebleau.

Sur la porte de l'escalier, au fond de la cour à gauche (1), deux génies enfantins, assis et assoupis, tiennent des flambeaux allumés, symbole obscur, mais motif délicat et gracieux de cette sculpture de basse taille dont nous allons retrouver des spécimens aux Innocents.

Les quatre grandes figures représentant les Saisons, sculptées entre les hautes fenêtres du premier étage du bâti-

(1) Il est singulier que M. Jouin ait déclaré disparue cette sculpture qui, décrite et reproduite dans l'article de Montaiglon, se voit encore en place à Carnavalet. Elle y est même répétée symétriquement au côté droit de la cour, et il importe seulement de ne pas confondre la réplique moderne avec l'original placé à gauche.

ment du fond de la cour, ont été très admirées par les uns, très critiquées par les autres. Montaiglon, qui est enthousiaste pour tout le reste des sculptures de l'hôtel, a été très dur pour elles. Il est possible, comme il l'a indiqué, qu'elles datent d'un temps où Goujon n'avait plus le loisir de suivre de près l'exécution de ses modèles. Mais il est possible aussi qu'elles soient antérieures aux figures des Innocents et du Louvre et conséquemment moins habiles et moins parfaites. Remarquons de toute façon que la figure de l'Été est charmante et presque égale comme dessin et comme arrangement général aux Nymphes fameuses : remarquons aussi que ce qu'il y a d'un peu poncif et lourd dans les figures d'hommes, comme l'Automne, se retrouvera justement dans certaines œuvres du Louvre, indubitables produits du maître qui ne redoutait sans doute pas autant ces effets classiques que nous ne sommes portés à le supposer, qui les recherchait peut-être au contraire.

Montaiglon met encore au compte de Jean Goujon les lions assez ennuyeux avec leurs boules et leurs amas d'armes antiques qui sont passés de la cour sur la façade. Il exalte surtout, malgré une attribution formelle à Ponce, que l'on rencontre dans Sauval, les mascarons des claveaux du rez-de-chaussée de l'aile gauche, grimaçants et pittoresques, d'une exécution large et verveuse, étincelants de vie et d'esprit. Or la question de l'identité et de la qualité de talent de ce Ponce est restée aussi obscure pour nous qu'au moment où Montaiglon écrivait, et il est difficile de prendre parti sur ce point.

Il est aussi malaisé, avouons-le, de suivre Montaiglon lorsqu'il veut retirer à Goujon, pour le donner à Germain Pilon, le tympan de la porte d'entrée, ajouté, dit-il, postérieurement à la construction, après 1577. Qu'il y ait là une addition, nous n'en disconvenons pas, mais on peut reconnaître aussi bien, dans le groupe des enfants nus appuyés sur l'écusson, le style, sinon la main, de Goujon que celui de Pilon : nous retrouverons au Louvre ou à Anet des figures qui ont les plus grands rapports avec celles-ci.

La décoration de la fontaine des Innocents est l'ensemble le plus célèbre, le plus populaire même de Jean Goujon. C'est, autant que nous puissions l'avancer en l'absence de tout document, une commande de la municipalité parisienne qui donna lieu à ce chef-d'œuvre. Dès 1587, Gilles Corrozet la citait parmi les curiosités les plus remarquables de la ville de Paris. Mais il donnait pour son exécution la date de 1550, qui a été démentie par un texte mis en lumière par Montaiglon. Celui-ci nous apprend en effet que, lors de l'entrée solennelle de Henri II à Paris, la fontaine Saint-Innocent, « de nouveau rebastie d'un ouvrage singulier », était « enrichie de figures de Nymphes, fleuves et fontaines à demi-taille » (1).

(1) Il ajoute que ladite fontaine était, lors de la cérémonie, « embellie dedans œuvre de diverses damoiselles et bourgeoises, avec plusieurs gentilshommes et citoyens de la ville, tant bien en ordre que c'était une beauté ». On en a conclu que l'édifice qui s'élevait alors à l'angle de la rue Saint-Denis et de la rue aux Fers formait comme une sorte de loggia derrière les balcons de laquelle on pouvait s'asseoir pour regarder défiler la pompe des entrées royales ou des cortèges funèbres se dirigeant vers Saint-Denis. Ne pourrait-on interpréter plutôt le texte rapporté ci-dessus

Quoi qu'il en soit, l'édifice comprenait alors une double arcade sur la rue aux Fers et une simple sur la rue Saint-Denis. Chacune de ces arcades était accostée d'un double pilastre cannelé laissant en son milieu un champ long et étroit que le sculpteur décora d'une mince et fluide figure de Nymphe tenant une urne symbolique. C'est le parti d'encadrement architectural qui apparaissait déjà en plus petit dans le soubassement de l'hôtel d'Écouen pour les figures des Vertus : or, Goujon était seul à Écouen, Lescot ne travaillait certainement pas alors avec lui; il en est peut-être de même ici, ou bien la part de Goujon dans la collaboration est prépondérante. Le motif était répété cinq fois : deux sur la rue Saint-Denis, trois sur la rue aux Fers. Au-dessus de chaque arcade une frise en bas-relief, une autre au-dessous de la baie, dans le soubassement ; des figures volantes dans les écoinçons.

L'ensemble, mal entretenu, fut menacé de démolition et de démembrement vers la fin du XVIII[e] siècle; préservé par sa renommée même, défendu par des écrivains comme Quatremère de Quincy, il fut reconstruit et complété en 1787-88 par l'architecte Poyet au milieu du nouveau marché, aujourd'hui square des Innocents. Légèrement remanié encore sous l'Empire, c'est actuellement un édicule isolé à quatre faces, juché sur une pyramide à degrés un peu trop haute et abritant une fontaine dont l'eau jaillissante retombe en

comme l'indication d'une sorte de tableau vivant ordonné, suivant l'usage assez habituel en ces solennités, dans un cadre de style pour réjouir les yeux du roi entrant en sa bonne ville ?







Clichés Alinari.

DIVINITÉS MARINES.

(Bas-reliefs provenant de la fontaine des Innocents.)

(Musée du Louvre.)

cascades jusqu'au bassin inférieur. Cette abondance d'eau qui s'écoule par le bas des arcades occupées jadis par des balcons, et qui n'est pas du reste sans nuire à la conservation des sculptures, ne fut réalisée qu'au début du xixe siècle et nécessita, vers 1812, l'enlèvement des bas-reliefs inférieurs : ce sont les trois admirables morceaux qui figurent aujourd'hui au Louvre.

Parmi les décorations encore en place il faut distinguer, du reste, entre les fragments originaux de la première fontaine et les compléments nécessités par la nouvelle disposition architecturale, compléments qui comprennent trois figures de Nymphes, un bas-relief du couronnement et deux Renommées volantes. La plus grande partie de ces compléments, deux des Nymphes debout tout au moins, celles qui se trouvent sur la face méridionale de l'édifice actuel, sont de l'invention du sculpteur Pajou, qui s'efforça non sans habileté de pasticher le style de Goujon (1).

Les reproductions qui accompagnent ces lignes nous dispensent de décrire chacune des figures de Nymphes, aux tuniques collantes, ou des Naïades qui étalent leurs abondantes nudités dans les bas-reliefs du Louvre. Quant aux bas-reliefs de l'attique, moins importants du reste, plus fatigués et plus difficilement visibles, ce sont des

(1) La troisième figure debout (celle de droite de la face occidentale) est empruntée, ainsi que M. Lemonnier l'a souligné récemment (*Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1907), à la décoration d'un des œils-de-bœuf du Louvre que le sculpteur s'est contenté de démarquer très légèrement. C'est la figure dite de *la Paix*, dont on a supprimé quelques accessoires et modifié le geste du bras droit.

jeux d'enfants cavalcadant sur des coquillages ou des dauphins, s'ébattant et « s'esbaudissant » avec une joie de vivre et une liberté toutes rabelaisiennes.

Nous reviendrons plus loin sur le caractère esthétique et sur le mérite de toutes ces figures célèbres qui marquent l'apogée du talent de Goujon. Il est là tout entier, en pleine possession de son art ; et l'exécution, d'une rare souplesse, aussi bien que la fantaisie et la verve de l'invention, témoignent de l'intérêt et du soin qu'il a apportés à cette besogne, où, plus libre peut-être que dans aucune autre circonstance, il a donné toute carrière à son imagination païenne et à sa prodigieuse virtuosité.

V. — Les travaux d'Anet.

On admet en général que c'est également pendant les premières années du règne de Henri II que Jean Goujon aurait travaillé au château d'Anet, dont la construction fut entamée dès l'avènement du jeune roi en 1547, pour le bon plaisir de la favorite toute-puissante, bien que déjà mûre, Diane de Poitiers. Les travaux paraissent très avancés cinq ans après, en 1552, mais ne se ralentissent définitivement qu'avec la mort de Henri II en 1559.

Remarquons d'abord qu'il eût fallu à notre artiste une activité prodigieuse pour mener de front, entre 1547 et 1549, les travaux de la fontaine des Nymphes (où sa part personnelle, nous l'avons dit, fut considérable), ceux de l'hôtel de Ligneris, ceux du Louvre, ceux enfin qu'on lui attribue



Cliché Giraudon.

RENOMMÉES.
(Décoration de la chapelle du château d'Anet.)

à Anet et parmi lesquels on place une œuvre de première importance, la fameuse fontaine de Diane. Notons d'ailleurs que, si le gros œuvre d'Anet s'exécuta bien de 1547 à 1552, les décorations sculptées, surtout les motifs indépendants comme les fontaines, purent être un peu postérieures; on a justement retrouvé le chiffre des dépenses, considérables encore, 16 278 livres tournois, consacrées à l'embellissement de la résidence en 1557.

Il est donc raisonnable, à notre avis, de reculer légèrement la date de l'activité possible de Goujon à Anet et de la placer de 1552 à 1559, après l'achèvement de la fontaine des Nymphes, et même après celui des grands morceaux de la décoration du Louvre, œils-de-bœuf, cariatides et cheminée. Pendant cette période, Goujon figure régulièrement sur les comptes des bâtiments du roi; il est au premier plan des artistes royaux et touche des sommes assez importantes pour la continuation des travaux du Louvre. Ce n'est pas une raison, bien au contraire, pour qu'il lui ait été impossible de travailler à Anet pendant le même temps. C'est ici le cas de rappeler la phrase de Philibert Delorme citée par Montaiglon: « *Ce que j'ai fait à Anet, ç'a été par le commandement du roy, qui était plus curieux de savoir ce qu'on y faisait qu'en ses maisons. Pour ce, c'était tout pour le roy.* »

Mais nous n'avons examiné jusqu'ici que des possibilités. Avons-nous le droit de les transformer en certitudes? Si nous pouvons nommer sans aucune hésitation l'architecte d'Anet, Philibert Delorme, qui a pris soin de commenter lui-même son œuvre dans ses écrits, d'en donner des des-

sins d'ensemble ou de détail, en est-il de même du sculpteur? Rappelons-nous la collaboration constante de Goujon avec Lescot : notre sculpteur aurait donc changé cette fois de chef de file. Il est vrai que dans la préface du *Vitruve* il citait respectueusement Delorme et Lescot côte à côte (à l'exclusion de Bullant) parmi les artistes qui font autorité en architecture. Mais, d'autre part, Delorme, qui a si souvent parlé d'Anet, ne dit pas un mot de Goujon et Du Cerceau, qui donne un dessin de la fontaine, n'en nomme pas l'auteur. Les comptes de la construction n'existent plus; les recherches de Montaiglon dans les archives de la paroisse d'Anet ont été vaines; aucun témoignage contemporain, aucune mention postérieure, aussi autorisée que celle que nous relevons chez Sauval pour les travaux de la fontaine des Nymphes ou de Carnavalet, ne vient appuyer ici la tradition. Celle-ci paraît cependant établie depuis fort longtemps, et elle jouit d'une possession d'état si bien assurée qu'il semblerait presque absurde d'émettre le moindre doute à son sujet. Il est curieux néanmoins de constater que l'attribution d'une œuvre aussi célèbre, aussi exceptionnelle dans l'ensemble même des travaux de Goujon que la *Diane*, ne s'appuie sur aucun texte certain et ne se fonde que sur une tradition.

Si l'on songe cependant à l'intérêt témoigné par le roi pour les travaux d'Anet, il est très naturel qu'il ait, même en dehors du choix de l'architecte, cédé un de *ses* artistes les plus en vue à sa maîtresse, comme il lui cédait certaines des œuvres les plus importantes, exécutées pour lui par







Clichés Giraudon.

ANGES PORTANT LES ATTRIBUTS DE LA PASSION.
(Décoration de la chapelle du château d'Anet.)

les plus fameux artistes italiens, la *Nymphe* de Cellini par exemple. Enfin, s'il est vrai que la *Diane* est unique en tant qu'œuvre plastique de ronde bosse dans l'ensemble des travaux de Goujon, elle a, dans le type général de la figure, dans son élégance extrême et sa souplesse, de grands rapports avec telle naïade allongée des bas-reliefs des Innocents. Certains motifs d'autre part, moins célèbres que la *Diane*, dans la décoration du château, sont plus voisins même de sa manière que telle sculpture de Carnavalet, par exemple, et nous révèlent sa présence. Ce sont ces morceaux qu'il s'agit de rechercher parmi les ouvrages de sculpture subsistants au château ou ailleurs.

Goujon aurait-il, d'abord, comme on s'est plu à le supposer, assisté Delorme dans son œuvre d'architecte ? C'est là une hypothèse que ne confirme guère l'étude du bâtiment. Delorme, du reste, est un vrai constructeur, non un théoricien amateur comme Lescot : il a ses idées, ses partis pris, sa manière très reconnaissable, et rien ne rappelle ici ces décorations élégantes, d'un classicisme un peu superficiel, où nous avons pu chercher à reconnaître le produit d'une collaboration Lescot-Goujon.

Rien dans le célèbre portique d'entrée ne paraît pouvoir revenir à Goujon, ni le cerf ni les chiens de bronze qui le couronnaient, ni la grande nymphe couchée en bas-relief qui en était le principal ornement. On sait en effet que cette dernière était une œuvre de Benvenuto Cellini exécutée pour la porte Dorée de Fontainebleau et offerte par Henri II à Diane de Poitiers.

Deux figures féminines en bronze, perdues aujourd'hui (1), volant et portant des torches accompagnaient, dans des écoinçons placés au-dessus du tympan demi-circulaire, la nymphe de Cellini. On les a quelquefois attribuées à Goujon, mais les Mémoires de Cellini sont formels : il devait exécuter, pour servir de supports à sa composition, des satyres dont il ne fit que les modèles, tandis que les *Victoires tenant des flambeaux* furent achevées dès 1543. Ces Victoires de Cellini comme la Nymphe elle-même ont du reste une grande importance dans l'histoire de Goujon ; car elles sont parmi les modèles dont il a pu le plus sûrement s'inspirer dans ses créations personnelles.

Sur les façades donnant sur la grande cour, peu de sculptures : l'art de Delorme est beaucoup plus sobre que celui de Lescot. Quelques figures apparaissent seulement autour de la niche occupant le dernier étage du grand motif aux trois ordres superposés qui ornait la façade du corps de logis principal et qui a été transporté à Paris dans la cour des Petits Augustins (aujourd'hui École des Beaux-Arts). Deux Renommées assises dans les écoinçons et quatre figures mythologiques dans les piédroits peuvent y déceler l'in-

(1) Elles entrèrent au Musée des Monuments français le 17 Messidor an VI ; en 1816 elles passèrent aux mains de la duchesse d'Orléans et figuraient encore, paraît-il, en 1851, sur une construction élevée par Louis-Philippe dans le parc de Neuilly. — Il en existait heureusement des moulages, dans la collection formée jadis par l'Union centrale des Arts décoratifs et dont les creux appartiennent aujourd'hui aux musées nationaux Il serait du plus haut intérêt que des épreuves de ces moulages figurassent au Musée du Trocadéro. (Voir Dimier, Un ouvrage perdu de Benvenuto Cellini. *Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1898.)



MOTIF PRINCIPAL DE LA FONTAINE DE DIANE
PROVENANT DU CHATEAU D'ANET.
(Musée du Louvre.)

fluence de Goujon, sa manière, peut-être son dessin, mais non pas son exécution.

Les sculptures qui décorent l'intérieur de la chapelle du château, isolée aujourd'hui (l'aile droite ayant été démolie comme le corps de logis principal), sont plus importantes et beaucoup plus proches du maître. Du Cerceau a dessiné et l'on a conservé du reste ce curieux édicule en rotonde dont la voûte à caissons repose sur un tambour ingénieusement orné et sur quatre arcs surbaissés décorés de figures de Victoires volantes tenant des couronnes, des branches de lauriers ou embouchant la trompette. M. Jouin « n'ose y reconnaître le style sobre et franc » du maître. Montaiglon les déclarait cependant plus que certaines, et M. Gonse les mettait au rang de ce que le goût du maître a produit de plus séduisant et de plus délicat. Sir Richard Lister a eu le mérite de les publier le premier en y insistant comme il convenait, ainsi que les anges portant les attributs de la Passion qui décorent la voûte des quatre arcs latéraux abritant les chapelles. Les reproductions qui accompagnent ces lignes permettront de juger de la liberté et de la grâce de ces figures de jeunes femmes et d'enfants si souples, si ingénues, si pétillantes d'esprit dans leur modelé délicat, qu'on y reconnaît très volontiers les sœurs et les frères des figures du Louvre ou des Innocents (1).

(1) Les statues d'apôtres, aujourd'hui au Musée Carnavalet, qui décoraient les niches placées entre les pilastres des piédroits de la chapelle, sont certainement d'une époque beaucoup plus tardive. Ils ne figurent pas du reste dans le dessin de Du Cerceau.

M. Gonse et Sir Richard Lister ont attiré aussi l'attention sur quelques fragments très mutilés retrouvés par les derniers possesseurs du château, entre autres sur un bas-relief de l'*Ascension* qui figurait avant 1840 dans l'église d'Anet et qui nous ramènerait, pour l'élégance un peu maniérée et académique des figures, pour l'extrême virtuosité du relief très méplat, à l'art religieux tel que Goujon le pratiquait à Écouen ou au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. Le bas-relief était accompagné jadis sur un autel de style classique par deux figures de Vertus, la *Foi* et la *Force*, qui furent données au Louvre en 1861 par M. de Caraman, propriétaire d'Anet, et attribuées, on ne sait pourquoi, à Germain Pilon, dont la présence à Anet est encore plus hypothétique que celle de Goujon. On voit encore à Anet deux très jolis morceaux représentant de longues silhouettes graciles de femmes presque nues et munies chacune de plusieurs paires d'ailes. Elles portent des palmes et des couronnes et devaient, elles aussi, en quelque endroit de cette retraite amoureuse, glorifier surtout le très victorieux roi de France. On en avait fait des anges dans l'église de Dreux où elles figurèrent jusqu'en 1866. Ce sont également des fragments de quelque décoration exécutée soit par Goujon lui-même, soit sur ses indications (1).

Beaucoup d'autres objets conservés au château d'Anet,

(1) Le Louvre possédait déjà des morceaux de même ordre, mais d'origine incertaine, avec les quatre petits reliefs représentant quatre femmes nues, nymphes ou déesses fluviales, qui proviennent du Musée des Monuments français (*Cat. somm. des sc. mod.*, nº 231, 232, 233, 234) ; ce sont des œuvres d'école ou d'atelier d'un très joli sentiment d'ailleurs et très séduisantes.



LA GLOIRE DU ROI ET LA RENOMMÉE.
(Œil-de-bœuf de la cour du Louvre.)

ou passant pour en provenir, portent facilement le nom de Jean Goujon (1). Leur origine n'est pas toujours du reste absolument sûre et le plus souvent, on ne saurait y reconnaître que l'influence lointaine de l'art du maître ; celui-ci a certainement agi sur bien des imaginations et fourni aux artistes et artisans ses contemporains bien des thèmes devenus courants autour de lui, mais il ne saurait être responsable de tous les panneaux de boiserie, de tous les bahuts, de toutes les serrures, de toute la pacotille qu'on lui attribue libéralement.

En matière d'architecture et de sculpture monumentale, il faut bien se garder, à Anet même, de lui donner une part quelconque dans l'exécution de la grande chapelle isolée sur le côté gauche du château, non plus que dans celle du tombeau qu'elle contenait. L'un et l'autre ne furent commencés qu'après 1567, et à cette date, nous le verrons tout à l'heure, Goujon avait quitté la France. Cette raison suffit, sans même alléguer la médiocrité des sculptures funéraires ou décoratives exécutées pour Diane à la fin de sa vie (2).

(1) On peut citer entre autres un petit bas-relief de marbre, représentant une Diane nue avec un cerf, dont la composition est certainement inspirée par celle de la grande fontaine que nous allons étudier tout à l'heure. C'est une œuvre d'école, dont il existe à notre connaissance deux autres répliques, l'une au Musée de Cluny, la seconde dans la collection de M. Paul Garnier.

(2) Le tombeau de Diane amené à Paris par Lenoir, passé à Neuilly après 1816, est à Versailles, en magasin. Une copie moderne de la tête de la priante, seule visée par Sir Richard Lister, qui l'attribue à Goujon, se voit dans les galeries. — Sur l'attribution du tombeau à Bourdin, voir P. Vitry, *Les Boudin et les Bourdin*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1897.

Quelle est enfin la part de Goujon dans les fontaines qui se multiplièrent à Anet comme à Fontainebleau? on en aperçoit au moins cinq, dans la vue d'ensemble de Du Cerceau. Aucune ne figurait à ce moment, comme on l'a écrit par erreur, dans la cour d'honneur. Mais il y en avait deux dans les parterres de broderies situées en arrière du château : l'une, garnie d'une statue assise dont nous ignorons le sujet exact et la destinée, l'autre d'une double vasque rappelant le type des fontaines de la première Renaissance. Une vasque circulaire en marbre conservée à Anet et récemment remontée sur un pied, paraît provenir de cette fontaine. Elle est décorée de masques de monstres marins grimaçants d'une exécution assez curieuse, mais rien ne nous autorise à y voir un travail de Goujon plutôt que de quelque praticien français ou italien.

Une fontaine avec deux vasques quadrangulaires et sans figures se voyait dans la « basse-cour », celle qui s'étendait à droite de la cour d'honneur, derrière la chapelle. Il n'en est rien resté. On aperçoit également une fontaine dans la cour d'un petit bâtiment, hors l'enceinte du château, appelé par Du Cerceau l'Orangerie. Piganiol, au XVIII[e] siècle, admirait beaucoup dans l'Orangerie (mais est-ce bien le même bâtiment?) une figure de femme, « dont la chemise est mouillée, qui est si parfaitement faite que la vue y est trompée ». Certains auteurs, émus par cette description sommaire et pensant aux draperies collantes des Nymphes de Goujon, ont soupçonné ici un chef-d'œuvre disparu de notre artiste. Le témoignage est, avouons-le, un peu

mince et il eût été étrange de reléguer si loin une sculpture aussi importante.

La « fontaine de la Diane » enfin était placée, suivant l'expression même de Du Cerceau, « dans la cour senestre près le jeu de paume ». Ce n'est pas la place d'honneur, il est vrai, mais ce devait être un endroit très fréquenté. L'œuvre était certainement célèbre, puisque Du Cerceau lui fait le rare honneur d'une planche à part dans son recueil des *Bâtiments*. On y voit la disposition générale du groupe (1) sur un piédestal très élevé comprenant, au centre d'un bassin rectangulaire, entouré d'une balustrade, un soubassement à arcades, puis un support sculpté en forme de scotie accoté de deux chiens assis (2), enfin le grand sarcophage décoré du chiffre de Diane et d'animaux aquatiques, qui est au Louvre avec le motif principal. Des effets d'eau complétaient cet ensemble et, si invraisemblable que cela paraisse, des jets sortaient de la bouche des chiens et des cornes du cerf. Un tuyautage compliqué avait dû être établi à travers les blocs de marbre.

La fontaine fut déplacée et transformée au XVIIe siècle par les Vendôme, propriétaires du domaine, qui l'installèrent au centre d'un bassin circulaire, sur la terrasse du château.

(1) Un dessin du Louvre, attribué à Goujon (?) qui semble un relevé plutôt qu'un projet de la fontaine, montre une disposition identique.

(2) Lenoir prétend qu'il y en avait quatre et qu'ils étaient en bronze, comme les masques de lion du soubassement, mais il n'en restait plus trace quand il recueillit le monument. Il est à craindre que cette affirmation ne lui ait été suggérée, ainsi qu'à P. D. Roussel, par une confusion avec les chiens de bronze de Barthélemy Prieur, aujourd'hui au Louvre, et qui viennent de Fontainebleau.

Après les ventes révolutionnaires, vers 1799, Lenoir acheta au nouveau propriétaire le grand motif d'architecture du corps de logis qui allait être démoli. Il ramassa tout ce qu'il put du tombeau et de la fontaine déjà dépecée et dispersée, et fit restaurer celle-ci par Beauvallet, dans l'état où nous la voyons au Louvre. Le support de la grande vasque est certainement mesquin, d'un dessin très pauvre; il est surtout trop bas pour rendre tout son effet décoratif à l'ensemble. On ne saurait guère mieux faire toutefois dans une salle de musée.

Quant au groupe dont la valeur plastique est restée intacte, on en a discuté l'équilibre et l'agencement général. La déesse, entièrement nue et à demi étendue, passe le bras droit autour du col d'un grand cerf, apaisé et soumis. Deux chiens, l'un accroupi dans ses jambes, l'autre debout et grondeur en arrière du groupe, complètent et étoffent sa silhouette.

Il est certain que la composition ne présente pas encore, et sous toutes ses faces, l'harmonie parfaite que réaliseront certaines sculptures classiques du siècle suivant. Mais c'est déjà un coup d'essai bien hardi et une réussite singulière que ce grand morceau de nu, magnifiquement campé en pleine ronde bosse, pour lequel aucune œuvre française antérieure, aucun des antiques même apportés d'Italie, n'offrait de modèle direct. Certainement le sculpteur dut s'inspirer de la *Nymphe* de Cellini ; mais celle-ci était encore en relief, non en ronde bosse, et que de progrès quand on compare l'imitation au modèle, dans l'équi-

libre des masses et la qualité monumentale de l'œuvre!

Au point de vue de l'exécution, le morceau est certainement d'une grande saveur, le modelé en est large et délicat, les formes sont d'une pureté très recherchée, l'allure de la figure est d'une élégance et d'une fierté incomparables. Il ne convient peut-être pas toutefois d'insister, comme on l'a fait, sur le naturalisme de l'étude. La poursuite du style, une certaine sécheresse même, semble se substituer ici à ce qui était tout à l'heure grâce et souplesse vivantes dans les Renommées de Carnavalet et les Nymphes des Innocents; ce serait même là une raison de plus, à notre sentiment, pour placer l'exécution de la Diane assez tard dans l'œuvre de Jean Goujon, de 1555 à 1559 probablement.

Quant à la signification morale de l'œuvre, il faut écarter, bien entendu, l'idée courante jadis d'un portrait même allégorisé. Rien, dans les traits de la Diane, ne rappelle ceux de la grande sénéchale telle que ses portraits peints ou dessinés, telle que la figure de son tombeau nous la montrent. Malgré sa haute coiffure emperlée, c'est une figure de fantaisie, un modèle d'école, dont on retrouverait facilement l'équivalent dans maint et maint dessin dû aux ateliers de Fontainebleau. Toutefois on ne saurait trop souligner ici l'intention quasi symbolique nettement affirmée, l'apothéose de la beauté féminine. Quelque défiance même que l'on ait pour l'imagination de Michelet, on ne peut s'empêcher de songer à la part de vérité que doit contenir ce commentaire lyrique qu'il donne de la Diane, dans ces pages où, ayant rappelé l'âge de la dame, le sérieux de la

demeure, il ajoute : « Il fallait inventer je ne sais quel miracle de jeunesse éternelle qui troublât l'imagination et qui donnât le change, qui retînt le cœur ému d'un rêve... »

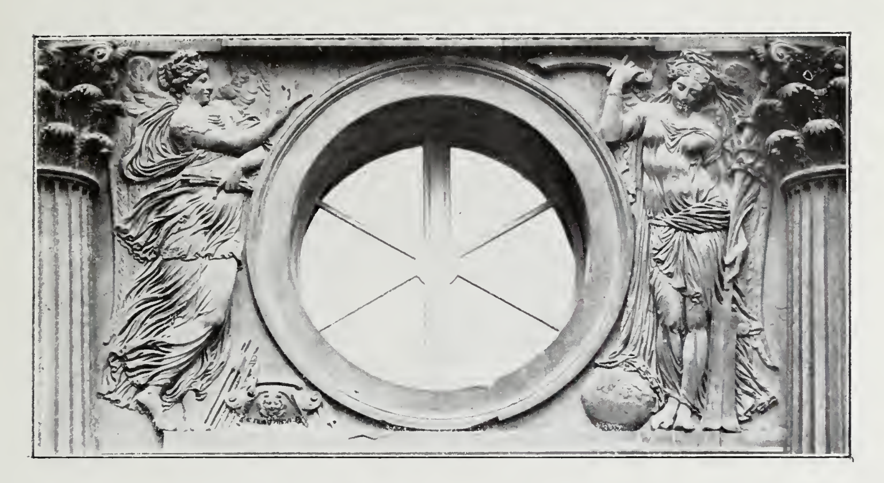
VI. — La décoration du Louvre.

Tandis que s'étalaient à Fontainebleau les nudités provocantes de la salle de Bal, après celles de la chambre de Madame d'Étampes, et que cette joie de vivre en beauté qui éclate dans toutes les œuvres de la Renaissance s'incarnait, à Anet, dans la figure célèbre que nous venons d'étudier, le palais monarchique du Louvre gardait dans sa décoration plus de tenue, plus de style et, s'écartant des fantaisies italiennes, c'est jusqu'au modèle antique lui-même que se haussait le maître sculpteur en pleine maturité, en pleine faveur.

Nous avons déjà plus haut, en voyant Goujon passé au service du roi dès 1547, indiqué la nature possible de sa collaboration avec Lescot, architecte du Louvre, et la date de ses premiers travaux au palais ; nous avons dit aussi l'importance capitale des documents récemment publiés à ce sujet par M. Bapst (1).

On a répété, d'après Sauval, que les Cariatides étaient le

(1) *Note sur Jean Goujon* dans les Mémoires publiés pour le centenaire de la Société des Antiquaires de France. 1904. — M. Gonse, ni Sir Lister n'ont pu en avoir connaissance. M Jouin les mentionne à peine dans son appendice et M. Lemonnier enfin, dans son étude très substantielle sur la salle des Cariatides, s'est contenté de se référer au marché de 1550, tel que Sauval l'a connu et cité.



L'HISTOIRE ET LA VICTOIRE.



LA GUERRE ET LA PAIX.
(Œils-de-bœuf de la cour du Louvre.)

premier travail de Goujon au Louvre. Cela est erroné et, du reste, illogique à plusieurs points de vue ; M. Gonse, sans connaître les textes, avait affirmé déjà la priorité de l'exécution des œils-de-bœuf. Il est naturel en effet que l'on ait travaillé au dehors du bâtiment avant de songer au dedans. De plus, les figures du rez-de-chaussée de la façade de Lescot sont si voisines des Nymphes des Innocents, qu'il est tout naturel qu'elles soient exactement contemporaines. Or nous pouvons affirmer maintenant que deux de ces figures étaient achevées en décembre 1549 (nous ne savons lesquelles, malheureusement), et que les quatre autres suivirent immédiatement : il n'y a plus aucune discussion possible sur ce point.

Ces figures allégoriques représentent (en partant du côté de l'escalier), l'*Histoire* et la *Victoire*, la *Guerre* et la *Paix*, la *Gloire du roi* et la *Renommée*. C'est ce dernier groupe qui eut la fortune d'être chanté par Ronsard en des vers de son épître à Lescot qui sont célèbres, mais qu'il faut toujours citer, ne fût-ce que pour rapprocher les trois grands noms de la Renaissance antique en France dans cette allusion qui leur était si chère, à la renommée et à l'universelle gloire :

Et pour cela tu fis engraver sur le haut
Du Louvre une déesse à qui jamais ne faut
Le vent à joue enflée au creux d'une trompette,
Et la montras au roy disant qu'elle était faite,
Exprès pour figurer la force de mes vers,
Qui comme vent portait son nom à l'univers.

Corps onduleux sous les draperies collantes, proportions

élancées, visages impersonnels, nous retrouvons dans ces figures tous les caractères des Nymphes des Innocents, des Fortunes de Carnavalet, des Vertus et de la Victoire d'Écouen. Mais il y a peut-être ici plus de mouvement, de hardiesse et, en même temps, de style et de grandeur.

Les Cariatides, toutefois, marquent un progrès beaucoup plus accusé dans le même sens ; elles sont infiniment plus nouvelles encore et plus inattendues dans l'œuvre de Goujon. D'après Corrozet, ce serait François Ier qui aurait fait « commencer, dès avant son trépas, une grand'salle à la mode des antiques ». M. Lemonnier a récemment établi l'histoire de cette salle transformée au XVIIe siècle, soit par Lemercier, soit par Perrault, et achevée dans sa décoration au XIXe par Percier et Fontaine. Ce devait être, à l'origine, une salle de fêtes, et c'est pour la tribune des musiciens, « des hautbois et joueurs d'instruments », placée au-dessus de la porte d'entrée, que Lescot et Goujon réalisèrent ce portique d'allure antique qui est une des conceptions les plus curieuses et les plus typiques de la Renaissance française. On a discuté sur la part que Goujon pouvait avoir eue à la composition de l'ensemble. Nous avons déjà dit son intimité possible avec Lescot ; mais, si nous nous en tenons ici au traité, puisque nous le possédons maintenant, nous voyons que Goujon s'engage uniquement vis-à-vis de Lescot, le 5 septembre 1550, à « *tailler quatre figures de femme de pierre dure de Trossy... en façon de Termes servant de colonnes,... selon et suivant un modèle de plâtre par cy-devant faict et à lui livré par*

ledit seigneur de Clagny ». Qu'était-ce donc que ce modèle ? Etait-ce une esquisse composée par Goujon lui-même et soumise, quelque temps avant, à Lescot ? Serait-ce une œuvre d'une autre main que la sienne ? Serait-ce par hasard un moulage d'antique ? — L'interprétation, même dans ce cas, serait certainement évidente, et le mérite de Goujon, pour diminuée que soit son invention, ne resterait pas moins éminent et original : les Cariatides sont bien à lui, avec leurs longs corps souples et robustes qui transparaissent sous les tuniques légères, leurs visages sereins, presque souriants, leur allure monumentale et simple surtout, qui les égale aux plus beaux monuments de l'antiquité, aux cariatides de l'Erechteion, que Goujon, bien entendu, ne connaissait pas. Certes, le type de ces figures féminines servant de supports était décrit dans Vitruve, commenté par Serlio, réalisé par Raphaël en peinture. Maint et maint illustrateur de Vitruve, et Goujon lui-même, à son tour, s'y était essayé, le crayon à la main. Il put, ou plutôt, Lescot et lui purent connaître tous ces essais : ils ne semblent s'être arrêtés à aucun. Nulle part, on ne peut saisir en effet le prototype exact des Cariatides du Louvre, pas même dans les dessins du *Vitruve* de 1547. Y eut-il quelque nouveau modèle proposé, imposé, qui nous échappe ? Ou bien faut-il parler de restitution idéale d'un art inconnu, par un génie exceptionnel qui devina ce qu'il ne pouvait connaître ? Il y a là un problème à la fois historique et psychologique des plus passionnants et des moins faciles à résoudre.

Toujours est-il que Goujon se dirigeait de plus en plus ouvertement vers le classicisme, vers la recherche du style. Le troisième ensemble qu'il exécuta au Louvre en est une preuve plus frappante encore. Il s'agit de la cheminée qui fut élevée à un endroit que le marché du 10 décembre 1551 passé entre Lescot et Goujon, appelle le *Cabinet de la salle de bal*. C'est probablement l'extrémité du vaisseau que Du Cerceau nomme, sur une de ses planches, le *Tribunal de la grande salle*. En ce cas, ce même Du Cerceau aurait dans son dessin considérablement simplifié la cheminée en question, car nous n'y reconnaissons nullement les deux figures dont parle le texte ; peut-être bien aussi ce Cabinet de la salle de bal désignait-il une pièce voisine et distincte du tribunal, dans le rez-de-chaussée du pavillon du roi, par exemple. De toute façon, le texte dont nous venons de rappeler la date est formel et désigne bien « deux figures de huit pieds de haut, en pierre de Trocy, destinées à encadrer les deux côtés d'une cheminée » et il justifie pleinement l'attribution traditionnelle à Jean Goujon des deux figures encastrées dans la cheminée moderne de la salle des Cariatides (1).

La cheminée fut détruite avant la Révolution, mais les deux figures s'étaient conservées, au dire de Clarac, au milieu de débris de toute sorte, dans la salle des Cariatides

(1) Cette attribution défendue par Courajod dans les *Mém. de la Société d'histoire de Paris*, 1890, complètement négligée par Sir R. Lister et par M. Jouin (sauf en quelques lignes de son appendice), a été mise encore en doute récemment par M. Lemonnier.

même, devenue, sous le nom de *salle des Antiques*, un vaste magasin. Elles étaient mutilées et incomplètes quand Baltard les vit vers 1800 et les dessina pour son album sur *Paris et ses monuments*. Un peu plus tard, Percier et Fontaine les utilisèrent en les restaurant pour la cheminée qu'ils installèrent au bout de la salle des Cariatides, dans l'ancien tribunal. Elles y sont encore, entourées d'accessoires multiples d'exécution précieuse et sèche; elles ont été elles-mêmes assez fortement grattées par les soins des restaurateurs, mais on peut y reconnaître encore la pierre, le travail du ciseau, la disposition des ornements, le style même de toute la décoration du Louvre de Goujon : la femme surtout, avec sa silhouette élancée, sa tête menue, le modelé ferme et robuste de son corps, tient à la fois des cariatides et des nymphes. L'homme est plus lourd évidemment et plus poncif. Mais nous avons trouvé ce type une fois déjà à Carnavalet et nous allons le retrouver encore plus accentué et plus massif dans l'attique du Louvre.

Le détail de la suite des travaux du Louvre est beaucoup plus obscur; dans les extraits des comptes qu'a publiés M. de Laborde, Goujon figure chaque année, de 1555 à 1562, en tête de la liste des entrepreneurs et presque seul comme sculpteur. Le *Ponce*, en particulier, qu'on lui donne parfois pour collaborateur dans l'attique du Louvre est complètement absent. Les sommes qui lui sont versées sont très importantes : c'est, en 1555-6, 560 livres; en 1557, 501 livres; en 1558, 663 livres; en 1559, 484 livres; en 1560, 721 livres; en 1561, 1085 livres; en 1562, 716 livres. Or, le

marché pour les quatre cariatides ne se montait, en 1550, qu'à 737 livres : c'est dire l'importance probable des travaux exécutés annuellement par Jean Goujon.

Ces travaux doivent comprendre toute la décoration du premier et du second étage de la façade de Lescot, celle du pavillon aujourd'hui diminué et dont deux motifs ont été transportés sous les guichets de la Colonnade, la voûte de l'escalier, les plafonds enfin et les dessus de porte du palier du premier étage, plus divers travaux intérieurs qui ont disparu. Tout ne semble pas cependant, dans cet ensemble, digne du ciseau du maître. Il y a ici et là des lourdeurs et des répétitions. Il est probable qu'il dut se procurer la collaboration d'un atelier d'artistes secondaires qui apparaissent déjà parfois dans les comptes pour toucher de petites sommes et qui s'y retrouveront constamment plus tard : Pierre Nanyn, Étienne Cramoy, les frères Lheureux, d'autres encore. Peut-être réservait-il pour Anet son talent personnel; peut-être enfin vieillissait-il et perdait-il aussi peu à peu, dans sa recherche du classique à outrance, le sens de la grâce délicate qui avait fait le charme de ses premières productions. Il y a de charmants morceaux encore néanmoins dans l'escalier, notamment les jeux d'enfants du palier, qui, plus gras et plus puissants, mais à peine moins rieurs et moins frais, rappellent ceux des Innocents ou de l'hôtel Carnavalet. On voit aussi dans la voûte à compartiments de l'escalier, où le ciseau des restaurateurs de l'Empire a peut-être affadi quelques détails, de jolis motifs d'animaux, des satyres d'une liberté toute païenne, une Diane



DÉTAIL DE LA TRIBUNE DES CARIATIDES.
(Palais du Louvre.)

enfin, plafonnante, à tunique légère, aux écharpes tourbillonnantes, qui est pleine de grâce et de charme.

On a plus de peine, sur la façade, à reconnaître le sculpteur délicat des Nymphes et des Renommées. Mais il ne faut pas oublier sa volonté de décorateur exprimée dans le discours sur Vitruve, les recherches d'effet de forte saillie, les déformations voulues de l'anatomie même, auxquelles il a pu essayer de se livrer pour conserver leur valeur à ses motifs destinés à être vus à grande distance. Il en paraît déjà quelque chose dans les groupes de chiens en fort relief qui couronnent certaines fenêtres du premier étage, dans la frise qui sépare les deux étages, où jouent au milieu des guirlandes de gros enfants potelés et redondants. Mais, c'est surtout dans l'attique, parmi les trophées d'armes antiques qu'apparaissent des figures très ambitieuses et magnifiques d'hommes nus ou vêtus à la romaine avec de grands génies ailés, aux ailes éployées, dont les deux du centre soutiennent un vaste cartouche aux armes royales ; dans chaque avant-corps, sous les frontons, des figures assises ou accroupies de vieillards barbus comme des philosophes antiques, de fleuves aux musculatures michelangesques, de satyres ou d'ægipans goguenards. Au centre surtout, le motif le plus ambitieux qui se dresse au-dessus de l'œil de-bœuf de la Paix et de la Guerre, représente deux guerriers assis en costume antique à côté de deux prisonniers enchaînés : ce sont là des allégories belliqueuses et des thèmes de décor que le XVIIe siècle banalisera : les voici qui apparaissent pour la première fois dans l'art fran-

çais, après que la Renaissance classique italienne, et Michel-Ange en particulier, les ont déjà bien souvent utilisés; Goujon, de plus en plus acharné à la poursuite de l'idéal classique et italien, les leur emprunte sans vergogne mais leur conserve encore une certaine élégance, grâce à cette traduction en demi-relief qui lui est si particulière et que nous avons notée dès ses premières œuvres.

VII. — La fin de Jean Goujon.

En dehors de l'histoire de ses œuvres, nous ne savons presque rien de la biographie de Goujon, même pendant cette partie la plus brillante de son existence. On n'a jamais signalé aucun acte de l'état civil le concernant. Voici cependant un document d'ordre précis que nous devons encore à M. Bapst et qui le montre recevant du roi, en 1554, l'office de « récepteur des aydes en l'élection d'Évreux », office qu'il s'empresse de repasser immédiatement, moyennant finances, à un praticien nommé Guillaume Le Bigault. A moins d'y chercher, un peu vainement peut-être, un nouvel indice de l'origine normande du sculpteur, ceci nous montre uniquement la faveur dont Goujon jouissait auprès du roi à cette date.

Un autre document publié en 1890 par M. H. Stein (1) est beaucoup plus étonnant. Il s'agit d'un arrêt d'élargissement provisoire rendu par la Cour de Paris en septembre 1555

(1) *Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers à Étampes.* Paris, Laurens, 1890.



DÉTAIL DE LA CHEMINÉE DE LA SALLE DES CARIATIDES.
(Palais du Louvre.)

en faveur de « Jean Goujon, sculpteur du roy du Louvre » (il n'y a pas d'erreur sur la personne), qui avait été emprisonné par ordre du bailli d'Étampes. Aucune autre pièce ne nous avise des raisons de cette arrestation, de la nature du délit commis par notre artiste.

On a fait remarquer qu'une maison d'Étampes qui porte la date de 1554, et les emblèmes de Diane de Poitiers, pourrait avoir été l'occasion d'un séjour de Goujon à Étampes, et que certaines parties de la décoration de cet élégant, mais très simple édifice, une petite porte notamment avec deux Renommées volantes et un bas-relief représentant la Pentecôte, pourraient avoir été exécutés au moins sur ses indications. Mais quelle faute avait pu légitimer son incarcération? On a parlé d'une dette : cela est assez invraisemblable, étant donné ce que nous savons du succès de l'artiste à ce moment ; les bénéfices accessoires en particulier dont on vient de nous prouver qu'il jouissait, empêchent de croire à une gêne même passagère. Mais on sait que Goujon avait adhéré aux doctrines de la Réforme. et il est plus probable qu'il fut en butte à la persécution religieuse qui commençait dès lors à sévir.

C'est encore sans doute à cette persécution grandissante qu'il dut d'être obligé de s'exiler après 1562. Il disparaît brusquement en effet à cette date des comptes des bâtiments royaux. Or, rappelons-nous que c'est en 1562 qu'eurent lieu, après l'édit de tolérance, les massacres de Vassy. La tradition qui faisait mourir Goujon à la Saint-Barthélemy a été reconnue fausse ; mais des documents irréfutables,

l'interrogatoire d'un protestant français réfugié en Italie, un graveur nommé Laurent Penis traduit devant le Saint-Office en 1568, ont permis d'établir que Jean Goujon devait séjourner à Bologne vers la fin de 1563, qu'il y demeurait dans la maison d'une veuve sur la petite place Saint-Michel, près de Saint-Mamolo. Il y vivait, non dans un milieu de cour accueillant et libéral, mais parmi de petites gens que le Saint-Office inquiétait pour leurs opinions hétérodoxes : un certain Pierre de Toulouse, horloger, un maître Jourdain de Paris, barbier. En 1568, Penis déclare que Jean Goujon, qui l'avait accueilli autrefois chez lui, est mort aujourd'hui.

C'est donc entre 1563 et 1568, et en exil, à Bologne, qu'il faut placer la mort de Jean Goujon. Comment y avait-il été amené? Est-ce par quelque relation nouée dans les ateliers royaux avec certains Italiens de Fontainebleau ? On a rapproché la date de son exil du retour de Primatice dans sa patrie. Mais cette coïncidence aurait besoin d'être soulignée par des rapports dont nous n'avons pas de preuves matérielles entre les deux artistes. Est-ce attiré vers un pays où il aurait séjourné dans sa jeunesse ? Nous n'en savons absolument rien, de même que nous ne savons rien non plus jusqu'ici des travaux qu'il put vraisemblablement entreprendre, ne fût-ce que pour gagner sa vie, pendant ses années d'exil.

VIII. — L'art de Jean Goujon.

Ses origines possibles et son caractère général.

Lorsque Jean Goujon parut vers 1540, il y avait déjà



MOTIF DÉCORATIF DU PALIER DU PREMIER ÉTAGE.
ESCALIER HENRI II.
(Palais du Louvre.)

longtemps que, sur bien des points, l'intégrité de l'art français traditionnel était entamée et que des modèles nouveaux s'étaient proposés à l'étude et à l'imitation de nos artistes. L'italianisme avait déjà transformé plus ou moins profondément la manière des ateliers français : des œuvres comme le retable de Larrivour en Champagne, exécuté par Jacques Jullyot en 1537, ou comme les groupes du tour du chœur de Chartres, commandés en 1542 et 1543 à François Marchand et à Nicolas Guibert, en témoignent clairement. Quelle différence toutefois entre ces œuvres simplement italianisantes et celles de Jean Goujon, même les toutes premières!

Dès l'abord, celui-ci nous est apparu avec une sûreté de goût et une science archéologique précise dans la restitution du décor gréco-romain, avec une recherche passionnée du grand style classique, et aussi une intelligence vraie des formes antiques dans ce qu'elles ont de plus pur, de plus souple et de plus vivant qui seraient absolument pour nous confondre si nous étions tout à fait certains qu'il s'est formé uniquement dans quelque atelier provincial du temps de François Ier. La Normandie, sa patrie probable, avait vu s'élever aux environs de Rouen l'une des premières et des plus splendides demeures de la Renaissance, le château de Gaillon ; la ville de Rouen avait pu donner asile aux débris des ateliers franco-italiens occupés par le cardinal d'Amboise ; mais où le jeune artiste aurait-il trouvé les modèles d'œuvres telles que les colonnes de Saint-Maclou ou les bas-reliefs de Saint-

Germain-l'Auxerrois ? Est-ce dans le tombeau des cardinaux d'Amboise, où l'on peut distinguer encore une part de main-d'œuvre italienne ? Est-ce dans les constructions de Rouen antérieures à 1540, où les traditions françaises s'étaient mélangées aux nouvelles habitudes de décor à l'italienne ? Les marbriers italiens de Gaillon eux-mêmes, représentants du goût florentin ou milanais du quattrocento, étaient loin de pratiquer un art aussi avancé, aussi classique ; or voici que s'affirment avec Jean Goujon les principes d'un art tout romain et tout raphaélesque.

Où donc a-t-il puisé ces principes ? Où s'est-il formé ? Où a-t-il pris contact soit avec l'antiquité, soit avec l'art renouvelé de l'antiquité que pratiquait l'Italie de Léon X ? Telle est malheureusement la question essentielle qu'aucun document ne nous a permis de résoudre en toute assurance. Nous sommes obligés, si nous ne voulons admettre une espèce de divination, de révélation quasi surnaturelle (on n'invente ni un chapiteau corinthien comme celui de Saint-Maclou ni une figure comme celles des Evangélistes du Louvre), de recourir aux hypothèses.

La plus radicale et la plus explicite consisterait à faire voyager Jean Goujon en Italie avant 1540. Nous n'avons aucune espèce de preuve matérielle qui puisse l'étayer, mais rien non plus absolument qui la contredise, sinon le silence complet que notre artiste garde dans son discours sur Vitruve, où un mot, une allusion aurait pu percer et laisser deviner sa joie d'avoir à invoquer une expérience personnelle et directe des grands monuments de l'art antique. Il



Cliché Martin-Sabon.

MOTIF CENTRAL DE L'ATTIQUE.

(Façade du bâtiment élevé par Lescot.)

(Palais du Louvre.)

aurait dans ce cas vu à l'œuvre les successeurs de Raphaël et Michel-Ange lui-même. Il aurait connu les antiques que l'on exhumait et collectionnait avec passion. Sans même pousser jusqu'en Grèce, il aurait pu voir des marbres grecs qui lui auraient permis de deviner les Cariatides de l'Erechteion. L'album du sculpteur rémois Pierre Jacques, publié par M. S. Reinach, postérieur, il est vrai, de 30 à 40 ans (1572-1577), montre ce que pouvait être la documentation d'un artiste curieux d'antiquité à cette époque.

Une autre explication plus simple et encore plus vraisemblable consisterait à faire rencontrer notre artiste avec les Italiens de la génération postérieure à Raphaël et à Jules Romain qui furent appelés par François I[er]. Rappelons qu'à la date de 1540, où débute Jean Goujon, le Rosso et le Primatice sont déjà en France depuis huit ou dix ans, qu'ils travaillent à Fontainebleau avec de nombreux ateliers franco-italiens autour d'eux. à côté des descendants des premiers importateurs du temps de Louis XII, tel Juste de Juste, à côté des Français attirés sur ces chantiers si actifs pour renforcer les équipes, tels Simon Leroy, Claude Badouin, Michel Dorigny. On voit aussi de nouveaux arrivants comme Nicolas de Modène, Barthélemy de Miniato ou Pellegrin. Benvenuto Cellini lui-même vient d'arriver en France cette année même et d'installer son atelier à l'hôtel du Petit Nesle à Paris. Serlio y est déjà depuis plusieurs années avec son bagage de livres d'architecture à l'antique, et nous avons vu que Goujon le connut, l'estima, et lui soumit même des dessins.

Malheureusement, nous n'avons aucune indication de la présence de Goujon sur les chantiers de Fontainebleau. M. Dimier, qui a fait de ces ateliers et de leurs travaux une étude très approfondie dans son *Primatice*, ne l'y a pas rencontré ; il nous affirme néanmoins que « c'est l'étude des maîtres sur les lieux mêmes qui lui a révélé son génie ». Une attribution fantaisiste, acceptée et développée brillamment par Michelet, lui donnait jadis les figures de stuc de la chambre de Madame d'Étampes. Nous savons aujourd'hui que celles-ci ont été exécutées de 1541 à 1544 sous la direction du Primatice. Mais le rapprochement s'impose entre ces longues figures de femmes nues d'une élégance gracile et un peu mièvre et l'œuvre de Jean Goujon : rien ne prépare davantage, dans tout l'art antérieur, les merveilleuses créations de la fontaine des Innocents.

Il faudrait songer enfin aux dessins et aux gravures de ces prodigieux décorateurs, dessins et gravures qui ont survécu à leur œuvre peinte et qui, dès le XVI[e] siècle, purent circuler et porter, aux artistes mêmes qui ne travaillèrent pas avec eux, des types nouveaux infiniment séduisants et auréolés d'ailleurs de la faveur dont le roi et la cour les entouraient.

C'est en comparant ces dessins du Primatice avec les sculptures de Jean Goujon que M. Dimier reconnaît dans les uns comme dans les autres les « mêmes proportions, la même élégance, le même art de contourner les membres et de compliquer les attitudes en demeurant dans la nature, les mêmes contours fermes sans sécheresse, ondulants



DETAIL DE L'ATTIQUE.
(Façade du bâtiment élevé par Lescot.)
(Palais du Louvre.)

sans papillotage, le même sentiment inattendu de l'antique ». Ce n'est pas ici le lieu de discuter les appréciations de M. Dimier sur le Primatice, ni la valeur exacte de l'art de celui-ci. Il nous semble toutefois que l'assimilation, juste en principe, va un peu loin et ne tendrait à rien moins qu'à faire de l'art de Goujon un simple produit des formules italiennes. Or, il y a plus et mieux chez Goujon, à notre sentiment.

Certes, il a pu trouver dans les œuvres des Italiens, qu'il a certainement connues sans que nous sachions par quelle voie, des modèles, des types, des inspirations, des habitudes de style, et nous ajouterons aussi un certain nombre de défauts, des exagérations d'élégance, le goût de la virtuosité inutile, un maniérisme certain, une tendance à l'arabesque banale et au poncif d'école. Il a pris à leur contact l'habitude d'introduire dans les sujets chrétiens, lorsqu'il les a traités, ces recherches d'effet théâtral, de gesticulation académique, ces types vagues et inexpressifs de physionomies et de costumes que l'art classique italien avait substitués aux savoureuses et puissantes conceptions du xve siècle. La comparaison entre trois Mises au tombeau échelonnées sur un demi-siècle à peine, la sienne, celle du Maître de Solesmes et celle du Rosso, est tout à fait significative. Goujon tourne le dos aux maîtres français qu'un Richier, qu'un Pilon après lui continueront encore : il est tout entier avec le Rosso et les Italiens.

Mais il a renouvelé et vivifié dans le meilleur de son œuvre, des formules que d'autres comme les stucateurs

de Fontainebleau appliquaient toutes faites. Il n'y a qu'à opposer les ensembles somptueux mais d'exécution médiocre dans le détail que l'on réalisait à Fontainebleau à ses propres créations pour s'apercevoir de la différence. Dans tout son œuvre, même dans ce dont il n'a fait que surveiller et diriger l'exécution, la pratique de la sculpture est infiniment supérieure : les besognes des Italiens paraissent lâchées et insuffisantes à côté. Il a le sens plastique et le goût du métier parfait. Quant aux morceaux où l'on peut affirmer reconnaître son travail personnel, ce sont des sculptures délicates et souples d'une technique merveilleuse de raffinement et d'originalité dont aucun italien n'eût été capable à son époque.

Il a eu de plus le goût et le sens de l'antique. S'il n'a pas été en Italie, il a dû certainement apercevoir et étudier à Fontainebleau le déballage du butin rapporté vers 1542 par le Primatice de son expédition en Italie, marbres originaux et moulages que l'on allait bientôt jeter en fonte pour les jardins : le *Laocoon*, le *Tibre*, l'*Hercule Commode*, la *Vénus de Cnide*, l'*Apollon*, l'*Ariane*, surtout. Pour le sentiment de l'antique, Goujon nous paraît infiniment au-dessus du Primatice. L'intelligence réelle de ces modèles l'aide à se dégager du maniérisme alambiqué des écoles de Bologne et de Florence pour égaler la plénitude et la souplesse de l'*Ariane*, par exemple, à laquelle bien certainement il emprunta plusieurs fois et le parti de sa draperie mouillée et l'onduleuse beauté de ses formes nonchalantes. Il sut éviter toutefois les banalités et les lour-

deurs auxquelles leur admiration de l'antique entraîna certains de ses successeurs. Il garda en tout cette mesure parfaite, cet équilibre de goût qui sont des qualités si françaises.

Enfin, il eut le sentiment de la nature, et, là encore, il nous paraît dépasser singulièrement ses modèles. Ceux-ci surent évidemment, au milieu de leurs élégances décoratives et de leurs gesticulations compliquées, conserver une certaine tenue, respecter une certaine vérité académique : chez Goujon, le souci de la forme vivante est au premier plan. Que l'on considère son académie d'homme dessinée pour la planche des proportions de Vitruve et que Courajod se plaisait à rapprocher de celle de Dürer, que l'on regarde plus encore ses Nymphes ou ses Renommées, celles de la fontaine des Innocents et celles du Louvre, ce qui frappera avant tout un esprit non prévenu, non inquiet de trouver des rapports historiques et des origines de types, c'est la qualité naturaliste de l'œuvre, c'est la souplesse des formes vivantes scrupuleusement et amoureusement étudiées sur la nature et c'est là ce qui a fait du reste le grand succès de ces créations exquises auprès des générations qui se sont succédé depuis leur apparition.

FIN

TABLE DES GRAVURES



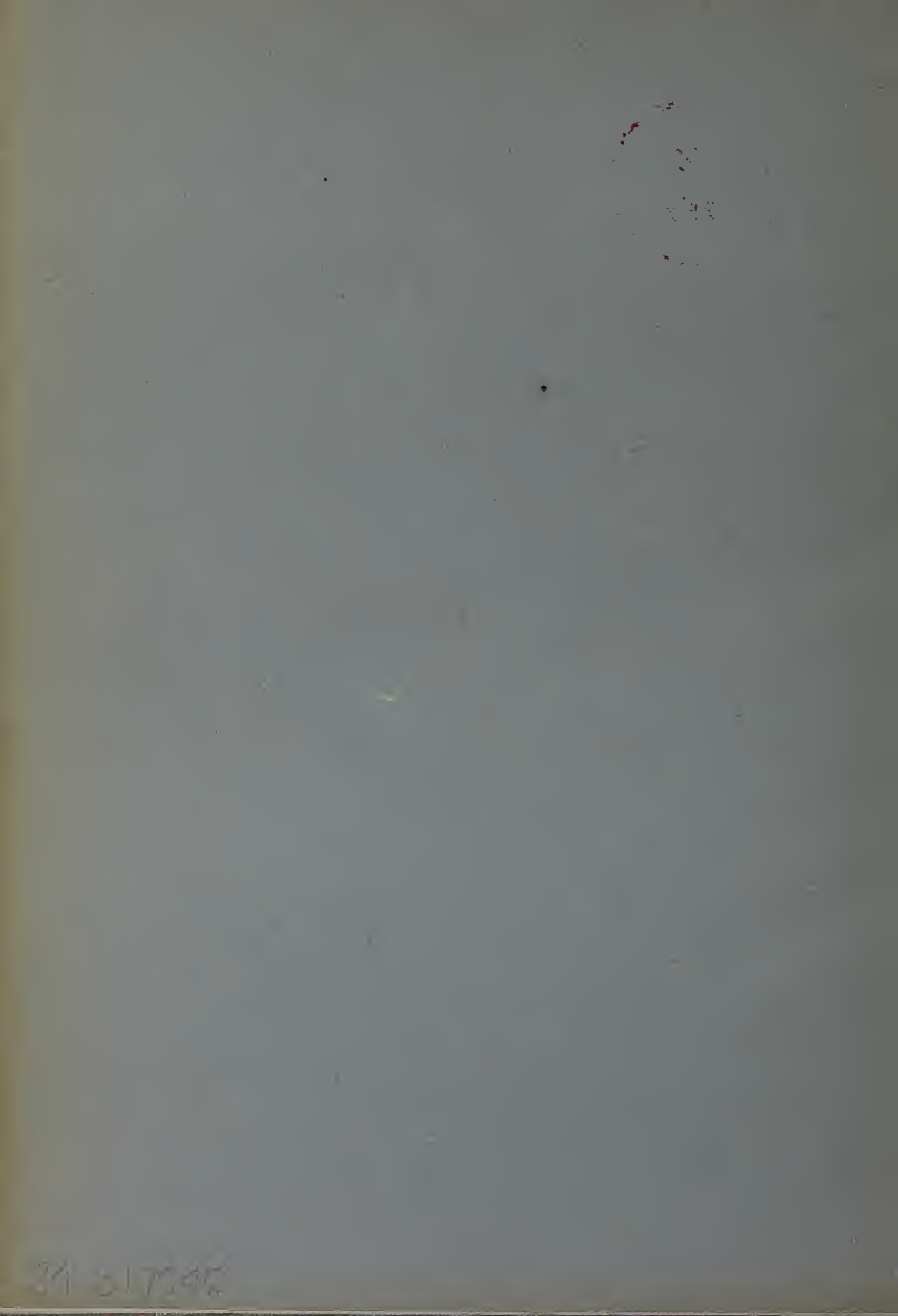
MASCARON D'APRÈS L'ANTIQUE.
(Illustrations du *Vitruve* de Jean Martin.)

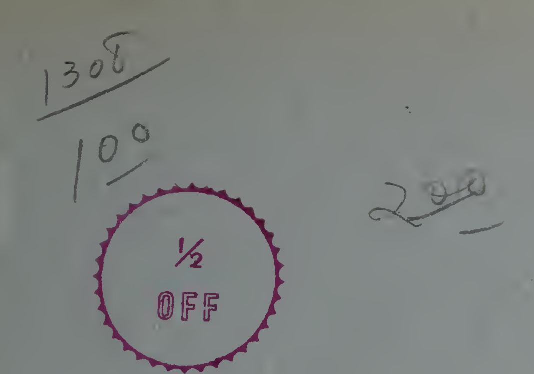


FRISE D'APRÈS L'ANTIQUE.
(Illustrations du *Vitruve*, de Jean Martin.)

TABLE DES MATIÈRES

3422-08. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.




1308
10
½
OFF
200




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01360 9090


Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon